ماهنامه ستاره سینما

دربارهٔ «سینمای نو»
شمارهٔ هفتم ـ خرداد ۴۶ ـ تنها ۲۰ ریال

جلو، بفرمائید جلو، بلیت هنوز تمام نشده، شاهکار ادبی قرن برای تمام کسانی که حتی نتوانسته‌اند بیشتر از بیست صفحهٔ اولیه کتاب را تحمل کنند، بصورت تصاویر قابل درکی درآمده است. آیا فیلم کردن این کتاب کار صحیحی است؟ یا صحیح نیست؟ فیلم زیباتر از کتاب است یا زشت‌تر از دکتر ژیواگو؟ از فیلم لارنس عربستان بهتر است؟

جنجال فیلمی اقتباس از جیمز جویس

اولیس

● آقای بلوم شب و روز در خیابانهای «دوبلین» راه می‌رود. ملاقات‌ها و افکارش، سفر طولانی‌اش در یک روز، طولانی‌ترین روز ادبیات مدرن، جنجالی‌ترین داستان شگفتی که بیشتر از هرچیز دیگر از آن انتقاد شده، بازبینی و محاکمه‌اش کرده‌اند، همهٔ این‌ها در فیلمی جمع شده است. اولیس، اثر جیمز جویس بصورت صحنه‌های رنگی یک فیلم مخصوص تماشاچیان متفکر سینما در آمده. بفرمائید یا از فیلم بر باد رفته بدتر است؟ چه کسی می‌تواند به همه این سئوالات پاسخ دهد. فیلم در هر حال ساخته شده و سفر طولانی‌اش را در جهان و بر روی پرده سینماهای آمریکا آغاز کرده و با موفقیت استثنائی و بی‌سابقه‌ای روبرو شده است.

ظاهراً فیلم کردن کتابی مانند کتاب اولیس جیمز جویس بنظر دیوانگی می‌رسد ولی در عوض «جوزف استریک» چهل و چهار ساله، متولد پنسیلوانیا فارغ‌التحصیل رشته علوم از دانشگاه کالیفرنیا دراینکار موفق شده. این نشتین درمورد امکان برگرداندن کتاب اولیس بصورت فیلم صحبت‌های مفصلی با جیمز جویس بعمل آورده بود ولی نتیجه‌ای گرفته نشد و بعد از او هم هیچ کس به این فکر نیفتاد که کتاب جیمز جویس را فیلم کند فقط چند تن از نویسندگان شرکت فیلمسازی برادران وارنر شخصیت «لئوپولد بلوم» کتاب جیمز جویس را مخصوص چارلز لانون نوشتند. حقوق سینمائی داستان که درست چهل و پنج سال پیش برای اولین بار منتشر شد توسط جری والد تهیه کننده مشهور فیلم «پیتسون پلیس» خریداری شد و حتی جک کاردیف راهم بعنوان کارگردان فیلم انتخاب کرده بود. ولی بعد جری والد درگذشت و جک کاردیف بعلت نداشتن سرمایه از ساختن فیلم صرفنظر کرد.

در این موقع جوزف استریک که همیشه یعنی تقریباً تمام عمرش درمورد آوردن این شاهکار جیمز جویس روی پرده سینما فکر کرده بود، دست بکار شد. جوزف استریک با پرداخت هفتاد و پنج هزار دلار موفق بخریدن حقوق کتاب جویس شد. وارثین جیمز جویس یک فرزند پسر که جرج نام دارد و استاد موسیقی است و در مونیخ زندگی می‌کند و یک فرزند دختر بنام لوسیا که در نور تامپتون

واقع‌در انگلستان‌زندگی می‌کند،هستند،باگذشت‌زمان برقیمت سینمائی اولیس اضافه‌نشدوخود جری‌والد چندین سال پیش حقوق استفاده‌از کتاب را برای فیلم‌بقیمت ۷۵هزار دلار خریداری کرده بودواین اضافه نشدن قیمت دلیلی است براینکه وارثین جیمز جویس‌هم امیدی نداشتند که‌روزهای‌مشهور آقای بلوم شخصیت کتاب را روی‌پرده‌سینما ببینند.

جوزف‌استریك کیست وچطورشده که بفکر تهیه فیلم اولیس افتاده ؟ او تا بحال‌فقط دوفیلم ساخته است که هیچ کدام آنها با موفقیت بزرگ تجارتی‌مواجه‌نشده‌اندولی مورد تحسین‌منتقدین‌قرار گرفته‌است. دوفیلم‌جوزف استریك «چشم وحشی» و «بالکن» نام دارد که‌دومی از نمایشنامه « ژان ژنه» اقتباس شده‌و شلی وینترز عهده‌دار بازی نقش اول فیلم بوده . او در مورد فیلم سازی اینطور اظهار نظر میکند، « اگر قرار است‌فیلم خوبی ساخته‌شود باید کم خرج ساخته‌شود درغیراینصورت‌اگر برای ساختن فیلمی پول زیادی در اختیار داشته باشیم مسئولیت‌مالی ماراازهدف اصلی مان‌منحرف میکند» اتفاقاً اولین فیلم جوزف استریك کمتر از ۶۵هزار دلار بودومین‌فیلم درحدود ۱۶۰ هزار دلار خرج برداشته‌وفیلم سوم که‌همین «اولیس » باشد، درحدود ۴۸۰ هزار دلار برای تهیه اش خرج کرده اند. جوزف استریك‌مردجوان، خوش پوش، روشنفکروبا مطالعه ایست که میگوید، «باکتاب «اولیس » بزرك شده است » پدرش مرد مهاجری است از اهالی لهستان که در حدود سال ۱۹۳۰ از پیتسبورك به آمریکا مهاجرت میکندو یك نسخه کتاب «اولیس» هم بطور قاچاق باخودش واردخاك آمریکامی‌نماید (کتاب‌جیمزجویس‌تاسال ۱۹۳۳ درآمریکا ممنوع بود) . جوزف استریك میگوید ، «من میخواستم فیلمی بسازم که برای آن دسته از کسانی که کتاب را خوانده‌اند فیلم خوب‌و برای آندسته از مردم که اکنون کتاب جویس را نخوانده‌اند، تجربهٔ کاملا تازه‌ای باشد . حالا تاچه اندازه در انجام ایندو کارموفق شده‌ام‌دقیقاً چیزی نمیدانم»

از سال ۱۹۶۴ یعنی از تاریخی که‌امکان خرید حقوق سینمائی اولیس بوجود آمد، جوزف‌استریك تمام‌وقتش‌را صرف‌ساختن فیلم‌اولیس‌میکرد. داستان فیلم کاملا بر روی متن اصلی کتاب جویس پایه گذاری شده . شریك‌جوزف استریك در اینکار « فرد هاینس» نام‌دارد که‌صاحب رادیوئی در آمریکاست و چگونگی تهیه داستان فیلم را اینطور تعریف می‌کند : « داستان فیلم نود وپنج در صد جیمز جویس‌خالص‌است. استریك اول‌یك نسخه کتاب را برداشت‌و زیر کلیه‌قسمت‌هائی که میدانست باید کنار بگذارد بامداد خط کشید، بعدمن آنچه را که باقیمانده‌بود پرورش‌دادم وبصورت داستان فیلم در آوردم نتیجه کارمان این شدکه دیدیم در داستان فیلم ما چیزی‌وجودندارد که جیمز جویس نباشد البته بجز بعضی‌چیزها که بعلت درك بیشتر فیلم و بوجود آوردن رابطه‌میان صحنه‌ها مجبور شدیم، از خودمان‌درفیلم‌بگنجانیم» بی‌فایده‌است که از جوزف استریك بپرسیم اینکار را براحتی انجام داده یانه، « هردوجین سطر از کتاب جویس اقلا محتوی یك دوجین تصویرودیدتصویری است.من‌سعی کردم‌تاسرحد امکان این تصاویر را بصورت جالب و مهیج‌وپر معنی درآورم . این تمام کاری بود که ماانجام‌دادیم و تا آنجائی بکارمان

ادامه دادیم و این تصاویر را روی فیلم ضبط کردیم، که پول داشتیم و بعد که پولمان تمام شد، ما هم دست از کار برداشتیم.»

علت ارزان تمام شدن فیلم هم بسیار ساده است. تمام کسانی که در تهیه فیلم شرکت داشته‌اند بجز چند متخصص فنی که بطور هفتگی دستمزد میگرفته‌اند، بقیه دستمزدشان را بطور «درصد» از فروش فیلم دریافت داشته‌اند. هنرپیشگانی که در فیلم بازی می‌کنند، در خارج از ایرلند مشهور نیستند. نقش «لئوپولدبلوم» توسط یك بازیگر جوان خندستان «دوبلین» بازی میشود که قبلا در برگردان تلویزیونی این اثر که تحت عنوان «روز بلوم» در تلویزیون دوبلین نمایش داده شد، بازی کرده است. بازیگر دیگر فیلم «موریس روس» است که کارش بازی در نمایشنامه‌های تماشاخانه اسکاتلند است. بیست و نه سال دارد و این اولین باریست که مقابل دوربین فیلمبرداری ایفای نقش میکند. او در فیلم اولیس نقش «استیفن ددالوس» پسرخوانده بلوم را بازی میکند. «باربارا جفورد» بازیگر زنی است از تماشاخانهٔ «اولدویك» که سالها عهده دار نقش‌های درجه دوم بسیاری از فیلم های انگلیسی بود و جوزف استریك اورا هنگام بازیش در نمایشنامه «بالکن» کشف کرد. او در فیلم نقش مولی بلوم همسر خیانتکار لئوپولدبلوم را بازی می کند. کار و بازی واقعی و مشکل او از جائی شروع میشود که گفتار خارق‌العاده پایان کتاب که ۶۳ صفحه از کتاب را اشغال کرده و فقط یك «نقطه، سرسطر» دارد، را «دکلمه» میکند. این قسمت از کتاب در فیلم بیست دقیقه بطول میکشد.

از «باربارا جفورد» می‌پرسیم که آیا انجام این کار برایش خیلی مشکل بوده؟ «در این قسمت کتاب نبوغ و قدرت خارق‌العاده‌ای وجود دارد ولی نفوذ در مفهوم هر کلمه و هر جمله که درواقع معانی دقیق و عمیقی دارند، زیاد مشکل نیست فقط در یك صورت است که انسان ممکن است مرتکب اشتباه شود و آن موقعیست که انسان دچار وسوسه بشود و زیاد از اندازه برای هر کلمه ارزش قائل شود. در این موقع است که باید «ترمز» کرد و لحن صحیح برای ادای کلمات پیدا نمود. بازی در اولیس شباهت فراوانی به بعضی از قسمت های شکسپیر دارد. باید مفهوم کلمات و جملات را کاملا درك کرد تا دقیقاً بدانیم که نکتهٔ هر کلمه، در کجاست.»

قسمت مربوط به مولی بلوم با آن طرز رفتار و حرف زدن بخصوصش، یکی از مشکل ترین قسمت های فیلم را تشکیل میدهد، جوزف استریك میگوید. «هرگز نمی‌توانستیم فکر کنیم که فیلم فاقد قسمت مربوط به «جاذبه»‌ای باشد که در کتاب وجود دارد. از طرف دیگر اولیس اولین کتابی است که در دنیا روی مسئله جنسی اصرار می‌ورزد و صحبت راجع به این مسئله را یك امر ضروری میداند». بدینترتیب کارگردان فیلم حدودی برای ساختن صحنه های فیلم معین نکرده، مثلا در فیلم صحنه‌ای وجود دارد که مولی بلوم با «بلایزبویلان» (نقش این شخصیت توسط یك هنرپیشهٔ جوان بنام جولیئچ بازی می‌شود) معاشقه میکند و لئوپلدبلوم آنها را از گوشه‌ای با حالت اندوهناکی تماشا می‌کند. جوزف استریك میگوید «من اولیس را فیلم کرده‌ام. حالا ادارهٔ بازبینی است که باید نسبت به کتاب جیمز جویس احساس مسئولیت کند». فیلم برای اولین بار در آمریکا روی

پرده آمد و برای نمایش دهندگانش گرفتاری و مسئله‌ای بوجود نیآورد. ولی ادارهٔ بازبینی انگلستان هنوز برای حذف قسمت‌هائی از فیلم مبارزه می‌کند و میخواهند بهرتربیی شده ده برش در حرفهای فیلم و دو برش در تصاویر انجام دهند. اول، تعداد برش در حرفهای فیلم، بیست و شش تا بود ولی جوزف استریک از فیلمش شدیداً دفاع کرد و آنهارا تهدید کرد در صورتی که دست بیک چنین عملی بزنند روی تمام قسمتهای بریده شده صدای شدید صفیر سوت اتومبیل آتش نشانی را می گذارد و در مدخل در ورودی سینما بهر یك از تماشاچیان ورقه‌ای میدهد که کلیه حرفهای بریده شده روی آن چاپ و صحنه‌های بریده شده نیز دقیقاً تشریح شده است!

جوزف استریك میگوید: «یك هنرمند در کاری که انجام میدهد می‌تواند موفق بشود و یا شکست بخورد ولی وقتی شخص دیگری میان هنرمند و مردم قرار میگیرد و می‌گوید بعضی کارها را نمیتوان انجام داد، برای این که کثیف است، چکار می‌توان کرد. آیا اداره بازبینی باید نگران این مسئله باشد؟» در پاسخ این سئوال جوزف استریك، «جان تروللیان» منشی ادارهٔ بازبینی و بررسی فیلم جواب میدهد: «فیلمهائی وجود دارند، مانند فیلم اولیس که می‌تواند بخوبی برای مردم یك خطر محسوب شود و افکارشان را شدیداً تحریك نماید. ما هرگز در یك چنین مواردی بدون اینکه قبلا با روانشناسان متخصص مشورت نکنیم تصمیم نمی گیریم، ما نمیتوانیم با نشان دادن این فیلم ها خطر کثیم و با تحریك کردن بیماران جنسی، کودکان و دیگران را بخطر بیندازیم».

جوزف استریك می‌گوید: «کتاب جویس را هرگز نمیتوان با در نظر داشتن مسائل اخلاقی مطالعه و یا فیلم را که عیناً روح کتاب را حفظ کرده، تماشا کرد».

تنها ناراحتی جوزف استریك از این فیلم اینست که نتوانسته زمان وقوع داستان را که در سال ۱۹۰۴ اتفاق میافتند در فیلم بوجود بیآورد، زیرا اینکار مستلزم از بین بردن کلیه «آنتن»ها و سیم‌های برق «تراموا» های شهر دوبلین بود و این کار برای آنها یك میلیون دلار خرج برمی‌داشت. «بهمین علت ما تصمیم گرفتیم که داستان رابه امروز متصل کنیم تا امکان استفاده از دوبلین امروزی برایمان وجود داشته باشد. در فیلم من حتی یك متر فیلم هم وجود ندارد که در کارگاه فیلمبرداری کرده باشیم».

پس از کمی بیشتر از یك هفته نمایش در آمریکا، فیلم خرج خودش را در آورد، سفر طولانی لئوپولد بلوم با موفقیت در آمریکا و سایر کشورها ادامه میابد، حتی در انگلستان، منتهی لنگ لنگان. زیرا جوزف استریك برای نمایش فیلمش در انگلستان بناچار با حذف بعضی از قسمت‌های فیلم موافقت کرد. در تنها سر زمینی که فیلم هرگز نمایش داده نخواهد شد، ایرلنداست و مردم سرزمین جمیز جویس هرگز موفق بدیدن فیلم نخواهند شد.

مصاحبه از: فرانکو پیرینی
ترجمه، هوشنك بهارلو

* چیز عجیبی است واقعا ، وقتی آدم فکر میکند و می‌بیند بعضی ازچیزها انگار که تمامی ندارد و هیچگاه حل نخواهد شد ... یکی از این موارد ، مسئله سینماها و طرز رفتار صاحبان آن با مردم است . درست مثل آن شاغلانی که بابت ماموریت ببعضی از مناطق ، حق توحش دریافت میدارند ، ایشان نیز بطور اعم و اکمل ، خود را از تماشاچی طلبکار میدانند ....

خوب ، حلالشان باشد ، ما که بخیل نیستیم ، ولی جای تاسف است که ما چه چیزهائی را باید بحضرات تذکر بدهیم ...

مثلا اگر آدمی ـ یا بعلت چشم یا بعلت گوش و یا هر علت دیگری ـ در تالار سینما ، هنگامیکه جماعت بیش از نیمی از ردیفها را اشغال نکرده‌اند ، خواست جلو بنشیند ، این مسئله بکجای کی برمیخورد که با انواع عکس‌العمل های آقایان « راهنما » ها و کارکنان داخلی سینما روبرو میشود ؟.

مثلا سینما دیاموند را در نظر بگیرید ... درساعتی که نیمی از تالارهم پرنبوده ، باز هم حضرات از آش داغتر ، مزاحم آنهائی بوده‌اند که خواسته‌اند جلو و نزدیکتر به پرده بنشینند و آنهم با چه طرز رفتاری که باحتمال زیاد در هیچیك ازسینماهای بائین شهرهم دیده نمیشود .. و اینکه دقیقه بدقیقه سراغ آدم میآیند که چـرا اینجا نشسته‌ای و برو سرجایت و اصلا توقاچاقی داخل سینما نشده باشی ... و غیره .

واقعا که گلی بجمالتان ... دراینکه موقع نمایش فیلم دکتر ژیواگو برتن‌کارکنان داخلی سینما لباس های قزاقی میپوشانید ، البته کار نظرگیری هست ، ولی آیا بهتر نبود بجای آن اول به کارکنان سینما ، ادب و تربیت یاد بدهید و اینکه طرز رفتارشان با تماشاچی چطور باشد ؟

چطور است ما هم مطرح کنیم که شما اصولا از فروش بلیط ۲۵ ریالی خودداری میکنید و عملا تمام ردیف های سینما را تا جلوی پرده جزء « لژ » بحساب آورده‌اید ؟..

مرگ خوب است ، اما برای همسایه ؟

تماشاچیان‌باید بمیل شما باشند ورفتاربیشعورانه وخارج از نزاکت بعضی از کارکنان شما را تحمل کنند ، اما شما حتی از فروش بلیط ۲۵ ریالی ، به خواستاران احتمالی ـ که این حق قانونی ایشان است ـ امتناع کنید ؟

بله ، حق با شماست . شما تافته های جدا بافته هستید ،. فقط مواظب باشید بید نزنید ، مخصوصا که تابستان هم آمده و هوا گرم شده است ...

* چندی پیش شنیدیم که از هوشنگ بهارلو فیلمبردار باذوق برای‌فیلمبرداری فیلم « سرگردان‌ها » اثر زرین دست دعوت کرده‌اند ... خوشبختانه بهارلو قبول نکرد ، و عطا را به لقا بخشید....

اینك بقرار اطلاع وی به اتفاق مصطفی فرزانه دست اندر کار تهیه یك فیلم دوساعته هستند .. و امید زیادی بآن دارند .

داستان فیلم را فرزانه نوشته واز یك مایه مالیخولیائی برخوردار است ...
امیدواریم کار تهیه این فیلم به انجامی برسد .

* « محمد زرین دست » فیلم « سرگردان‌ها » را میسازد که در واقع اقتباس

کاملی است از « برادران کارامازوف » اثر داستایووسکی .
چندی پیش که فیلم « برادران کارامازوف » اثر « ریچارد بروکز » را نشان میدادند ، زرین دست را دیدند که در اکثر ساعات نمایش فیلم ، در جای بخصوصی که ذخیره کرده ، حضور دارد ، واکثرا درنقش مجسمه « تفکر » اثر « رودن » فرو رفته است .

* هژیر داریوش که مدتیست به تلویزیون ملی ایران رفته است ، چند فیلم کوتاه ساخته که بزودی نمایش داده خواهد شد ...
از جمله فیلمی بنام « خیابان » از وقایع روزمره، و دیگر ، رشته فیلم هائی که بمعرفی چهره‌های برخی از هنرمندان می‌پردازد .

* ماه گذشته در کانون فیلم ایران ، ناظر تماشای دوفیلم کوتاه تلویزیونی از حضرات « جلال مقدم » و « احمد فاروقی » بودیم ....
در فیلم « مشهد » اثر آقای مقدم ، ایشان ترجیح داده بودند که برای نمایش عظمت مادی و یا معنوی حرم، و یا خود شهر ، فقط با نماهای درشت کارکنند .
که در واقع ، نتیجه فقط یك مشت نمای درشت بود !
درضمن ایشان برای تدوین بعنوان شیرینکاری ، از وارونه جریان استفاده‌کرده بودند ، یعنی اینکه شروع فیلم درحرم است ، و خاتمه فیلم در فرودگاه هنگام پیاده شدن مسافرین از هواپیما .
فیلم آقای فاروقی موسوم به « تلفن » باز موید آن بود که ایشان همچنان فکر میکنند که دارای طبع هزال و نکته پردازی هستند ... (همان فکری که در تهیه چهار قسمت فیلمهای تبلیغاتی نفت پارس نیز کرده بودند ...)
نتیجه ، بجزاین فکر ایشان ، خیلی چیزهای دیگر را میتوانست ثابت کند .

* عادت روشن کردن چراغ های تالار قبل از اتمام فیلمها ، عادت تازه‌ای نیست ، ولی در بعضی از موارد واقعا غیرقابل تحمل است و از جمله هنگام نمایش فیلم « آگراندیسمان » که هربار در وسط بازی تنیس چراغها را روشن‌کرده‌اند .. .
فکر میکنیم خیلی از تماشاچیان راضی و حاضر باشند که پولی اضافه بربهای بلیط بپردازند ، مشروط برآنکه چراغها را قبل ازکلمه « پایان » روشن نکنند ...

چند کلمه در بارهٔ سینما

* این مقاله را در اصل برای این مجله ننوشته بودم و سیر پیش‌بینی ناپذیر حوادث باعث شد که این مباحث در اینجا چاپ شود . از لحاظی ناراحت بودم زیرا که این مطلب برای این خوانندگان نوشته نشده بود واز لحاظی‌دیگر خوشحال زیرا بهرصورت باعث میشد که ارتباطی نزدیکتر و مستقیم تر بین من و کسانی که تا بحال چیز هائی از من خوانده‌اند برقرار میشود . و امکان این است که بین من و خواننده درموردسینما تفاهمی کلی‌تر از آنچه ازبررسی یك فیلم ممکنست حاصل شود ، برقرار گردد . باآنچه در اینجا نوشته شده خواننده فرصت قضاوت صحیح تری درباره من دارد . و شاید این قضاوت به نفع من نباشد ولی بهرصورت بنظر من این اعتراف ارزش آنرا دارد .

در اینجا میخواهم از سینما ، آن سینمائی که من دوست دارم ، سینمائی که به آن اعتقاد دارم و سینمائی که در لحظات دیدنش و تفکر درباره اش احساس زندگی میکنم ، صحبت کنم .

چندی پیش یکی از دوستانم ، که نزد او به زیاد سینما رفتن معروفم ، به شوخی بمن گفت «... بیشتر از نیمی از عمر تو درتاریکی میگذرد .» و منهم به شوخی جواب دادم «فقط آن لحظاتی از عمرم راکه دراین‌تاریکی‌میگذرانم لحظات روشن زندگی منست» و حقیقت زندگی من نیز در همین شوخی خلاصه شده است .

... و حال قصد دارم درباره همین روشنائی در مرکز تاریکی ها و آن چیزی که این روشنائی را بوجود میآورد چند کلمه‌ای بگویم.

ولی قبلا باید چند کلمه‌ای از خودم برایتان صحبت کنم .

* در معرفی خودم فقط به آن قسمتی میپردازم که میتواند برای خواننده جالب باشد ، یعنی به رابطه خودم با سینما . آنهم نه به این مفهوم‌که در سینما چه کارهائی کرده و چه کارهائی نکرده‌ام بلکه باین مفهوم که سینما چه بامن‌کرده است و چه تغییراتی بمن داده است ، و مرا از چه مراحل رنگارنگی گذرانده است . از مرحله اول شروع کنیم :

اولین تلقی‌من ازسینما بعنوان یك وسیله کسب لذت بود (که این جنبه سینما هنوز هم اعتبار خود را نزد من حفظ‌کرده است . فقط‌چیزی که هست مفهوم وماهیت لذت برایم تغییر کرده) و این تلقی بی‌خیالانه و لذت بخش و توام با بی‌تفاوتی تا سنین بلوغ ادامه‌داشت . تا اینکه در این حوالی ، در این نقطه از زندگیم بیك نقطه عطف بر میخوریم . یك تغییر عقیده ناگهانی و بیدلیل . (شاید آنقدر ها ناگهانی نبود . شاید دلائلی هم وجود داشت ولی فعلا هیچ چیز بیادم نمیآید) یك تغییرعقیده‌مبنی‌برشناختن سینمابعنوان یك‌هنر(درآنموقع لذت وهنر برایم حکم دو پدیده متضاد را داشت.) انگیزهٔ اولیه من در شناختن سینما بعنوان یك هنر این بود که میدیدم

آنهائیکه فکورتر ازمن بودند اینطور فکر میکردند . بهرحال کلید اساسی و راهنمائی من طی پیشروی دراین مسیر جدید یك چیز بود : جدی گرفتن سینما . (که این راهنما هنوز هم که هنوزاست مزاحم من میباشد .)

قدم اول در این مسیر جدید عبارت بود از تظاهر ! (حقیقتش هنوز هم درست نمیدانم تاچه اندازه از این عنصر تظاهر پاك و مبری شده‌ام . ولی امیدوارم این تطهیر کامل باشد . زیرا تظاهر با آنکه خیلی زود در وجود انسان مستقر میشود خیلی کند و تدریجی ریشه هایش از وجود انسان کنده و جدا میشود .) در این مرحله فیلمهائی خوب بود که سران قوم میگفتند و فیلمهائی بد بود که باز هم سران قوم میگفتند گرچه باطنا با این عقیده ها توافق نداشتم از فیلمی تعریف میکردم بی‌آنکه از آن لذتی برده باشم واز فیلمی بد میگفتم بی‌آنکه از آن نفرتی داشته باشم . ولی بتدریج‌این عقایدتصنعی بدرون وجود من نیز رسوخ کرد و من قدم دوم را برداشتم . دیگر تظاهر جای خود را به تلقین داده بود . بخود می‌قبولاندم که از فلان فیلم که سایرین از آن تعریف کرده‌اند خوشم میآید . اوائل اینکار بزحمت صورت میگرفت ولی تدریجا انجام آن آسانتر شد تاجائیکه دیگر بطور خودکار و بخودی خود صورت میگرفت . یکوقت بخود آمدم که دیدم صاحب یك سلیقه ناخودآگاه شده‌ام . سلیقه‌ای که گرتی ذاتی و غریزی است . کار بدی بصورت آگاهانه درآوردن این سلیقه ناخود آگاه بود .

یاد گرفتن اسم کارگردانان (که خود شکل تکامل یافته‌ای بود از حفظ کردن اسم هنرپیشگان) تدریجا تا حد بررسی روشن کار این کارگردانان گسترش یافت و آنقدر ادامه یافت تا به اصطلاح معروف احساس کردم که «پر» شده‌ام و برای خالی شدن احتیاج به بذل عطوفت از جانب یك مجله یا نشریه و یا هرچه که می‌خواست باشد ، پیدا شد . و از اینجا بود که برنامه انتقاد خصوصی و «نامه برانی» و فریاد و غریو «ما از سایرین چه چیزمان کمتر است ؟!» شروع شد . وآنقدر ادامه پیدا کرد تا دری به تخته خورد و به حقیر هم عنوان منتقد رسمی داده شد .

اولین تغییری کهپس ازکسب این عنوان نصیب من شد این بود که تا قبل از منتقد شدن از اکثریت فیلمها خوشم میآمد ولی بعد ازآن از اغلب فیلمها بدم میآمد !

زیرا که میدیدم سایرین از اکثر فیلمها بد میگویند . و جرات مقابله با آنها را نداشتم و حتی اصولا تصور چنین کاری را هم نمی‌توانستم به مغزم راه دهم . و از طرف دیگر هیبت این موقعیت تازه بدست آمده سخت مرا گرفته بود . تصور میکردم اگر از فیلمی که دیگران بد آنرا گفته‌اند تعریف کنم شان و ارزش خود را پائین آورده‌ام . این بود که شروع به بدگوئی از فیلمها کردم . و چون اکنون دیگر یك منتقد فیلم شده بودم دیگر منتقد طبعا باید دارای استقلال فکری‌باشد و برخلاف عقیده باطنی‌خود چیزی‌نگوید ، پس برای اینکه بتوانم بد فیلمی را بگویم باید از آن فیلم‌بدم آمده باشد . این بود که از صدی نود فیلمهای «رجبود

بیزار شدم . (بدین ترتیب می‌بینید که بجای اینکه اول درباره فیلمی عقیده‌ای داشته باشم و بعد اظهار عقیده کنم اول اظهار عقیده می‌کردم و بعد دارای عقیده‌ای می‌شدم !)

این طرز تلقی بتدریج مبدل بیك نوع سادیسم نسبت به فیلمها شد . ولی چندی نگذشت که از به اصطلاح «فحش دادن» به فیلمها خسته شدم و این موضوع لطف خود را برای من از دست داد . و این آخرین تغییر من و آخرین مرحله سیر من در منطقه تظاهرها و تصنعها بود . تصمیم گرفتم ازاین ببعد بجای اینکه به بدگوئی از اکثریت فیلمها و فیلمسازان بپردازم آن اقلیت فیلم سازانی را که مورد علاقه منست انتخاب کنم و وقت و انرژی خود را صرف شناخت آنها و تجزیه و تحلیل کارهایشان نمایم. بدین‌ترتیب برای اولین بار سینما بمفهوم واقعی خود برایم مطرح شد . بجای کارگردانها فیلمها و بجای اسامی ، سبکها و روشهای کار برایم اهمیت پیدا کرد .و چون دیگر نمیتوانستم (و یا بهتر بگویم نمی‌خواستم) نام کارگردانها را معیار قضاوت خود درباره فیلمها قرار دهم ، ناچار شدم به جستجوی معیار های معتبرتری بپردازم . معیارهائی که زائیده خصوصیات درونی خود فیلمها میباشند . ایندوره از بررسی من سخت ترین دوره کوششهای من دراین زمینه میباشد . زیرا مدام در معرض گرد باد عقاید متضاد قرار داشته‌ام و برای رسیدن به آنچه که مورد نظر من بوده است مجبور شده‌ام در برابر این رنج مقاومت کنم و کانون این گردباد را ترك نگویم . مدام تردید ، تغییر عقیده ، بدور انداختن معیار های گذشته ، قبول معیار های بعدی و در عین حال تلقی این معیار ها با تظر تردید ... بارها معیار هایم دراثر این جستجو تغییر کرده تا به معیار های فعلی دست یافته‌ام برای تحقیقاتم مجبور شدم مطالعات سینمائی خودم را زیادتر کنم . آنقدر به مطالعه ادامه دادم‌تا باین نتیجه رسیدم که آنچه میتواند در راه شناخت سینما انسان را کمك کند فیلم است نه کتاب و نوشته . (و این نتیجه ای است که برای رسیدن به آن یك حداقل مطالعه لازم است که متاسفانه مقدار این حداقل چندان ناچیز نیست) اکنون دیگر آنچه در اینمورد برایم اهمیت دارد چیزی است که در مغز من میگذرد و رابطه‌ای که ایندو میتوانند با هم داشته باشند .

غرض من صحبت درباره سینما بود نه درباره خودم و در حقیقت‌هم من فقط راجع به سینما صحبت کرده‌ام . زیرا آنچه که گفتم صرفا ماجرای خودمن نیست بلکه دردرجه اول نمایشگر مراحل سیر تکاملی طبیعی یك تماشاچی از مرحله بی‌تفاوتی صرف تا حد یك منتقد کم و بیش دارای تجربه میباشد . شما هم ممکنست در یکی از این مراحل قرار داشته باشید و حتی ممکن است از این مراحل هم بالاتر رفته باشید بدون شك بعد از مرحله فعلی من باز هم مراحلی وجود دارند که در اوج خود به خلاقیت دنری ختم میشوند . ولی من چون خود هنوز به آن مراحل نرسیده‌ام طبعا درباره آن نیز چیزی نمیتوانم بگویم .

تجربه مهمی که طی پنت سر

نهادن این مراحل نصیب من شده است اینست که در مراحل اولیه جستجو ، یعنی در مراحلی که هنوز برای خودمعیار های معینی‌نیافته‌ایم و ناچار به عقاید سایرین احتیاج داریم بهتر است بجای نفس اظهار عقیده به دلائل آن توجه داشته باشیم بعبارت ساده‌تر بجای اینکه براینمان این مهم باشد که «آیا فلان فیلم خوب است یا بد ؟» باید ذهن خود را برروی این موضوع که «فلان فیلم چرا خوبست و یا چرا بد؟» متمرکز سازیم . زیرا در باره کمتر فیلمی است که هزاران عقیده گوناگون واکثرامتضاد اظهار نشده باشد ، وتبعیت از این عقاید مطمئنا جز سرگردانی وبلاتکلیفی نتیجه‌ای نخواهد داشت . ولی اگر بجای این عقاید ، دلائل آنها مورد بررسی واقع شوند ، با یکدیگر مقایسه گردند ، عده‌ای انتخاب و عده‌ای بدور ریخته شدند .. نتیجه اینکار بدست آوردن معیار هائی است که در قضاوت انسان میتوانند او را کمك کنند و در آخر کار نیز به استقلال فکری او می‌انجامند .

و موضوع مهمتر اینکه نباید از تغییر معیار های خود وحشت کرد ، کما‌اینکه نباید به تغییر معیار های دیگران بانظر تحقیر نگریست زیرا تغییر معیار همیشه دلیل تکامل قضاوت و عمیق‌تر شدن جستجوی انسانی میباشدو چیز باارزشی است. آنقدر گرانبهاست که‌بزحمت تردید تغییر معیار ورنج سرگردانی مرحله تعلیق بین معیار می‌ارزد .

و اینك معیار های من در قضاوت یك فیلم . معیار هائی که تا کنون ، تا لحظه نوشتن این‌سطور اختیار خود را برای من از دست نداده‌اند :

قبل از هرچیز باید سینما را بعنوان یك هنر پذیریم . هنر به مفهوم‌انتقال‌دنیای درونی یك‌انسان، یك هنرمند ، با تمام خصوصیاتش ، تلقی هایش از جنبه های مختلف زندگی ، به‌سایرین . بنابراین جنبه‌های مختلفه تمدن وزندگی اجتماعی (از جمله اخلاقیات) نمیتوانند و نباید هدف اصلی سینما باشند زیرا امروزه کلیه ارزشهای اجتماعی در خدمت بالا بردن ارزش فرد قرار گرفته است . همه چیز صرف کلیت بخشیدن به وجود فرد میشود . بنابراین ارزشهای اجتماعی اگر جائی در سینما داشته باشند عرضه آنها باید نه بصورت مستقیم بلکه بصورت غیر مستقیم و پس از عبور از صافی تفسیر و تلقی هنرمند ، انجام گیرد، وآنهم بصورت زمینه‌ای محو و مبهم (متناسب با ارائه ناخودآگاه یك هنرمند) برای خود نمائی ارزشهای فردی .

از طرفدیگر ارائه‌زیبائی نیز نیز هدف نهائی هنر نیست . بلکه خود وسیله‌ای است برای هدفهای هنرمند . ارزش زیبائی بسته به اینست که درخدمت بیان‌چیزی قرار گرفته باشد . و اصولا زیبائی در هنر چیزی نیست بجز انتخاب صحیح‌ترین ومناسب‌ترین شکل ها برای بیان‌یك‌فکر معین. اگر انتخاب صحیح صورت گرفته باشد ، زشت‌ترین چیزها در یك لحظه خاص در یك‌لحظه صحیح مبدل‌به زیباترین چیز ها میشود .

و اینجاست که نقش اساسی انتخاب در هنر آشکار میشود . هنر از نظر زمانی و مکانی نسبت به زندگی محدود میباشد . بعضی ها

از دو بعد زمانی و مکانی فقط یکی از آندو را دارند (مثل نقاشی که فقط بعد مکانی دارد و یا موسیقی که فقط بعدزمانی دارد .) و آنهائی هم که هردو بعد را دارند (مثل نمایش) از نظر زمانی و مکانی فوق‌العاده محدود میباشند.

سینما درعین اینکه مانند سایر هنرها نسبت به زمان ومکان محدود میباشد ولی محدودیت آن از بقیه هنرها بمراتب کمتر است . و از آزادی فوق‌العاده ای برخوردار است . و همین آزادی زمانی ـ مکانی اساس‌امکانات سینما راتشکیل میدهد .دامنه این امکانات وآزادی زمانی ـ مکانی خیلی وسیع است . فقط با فیلمساز است که تا چه‌اندازه بتواند از این آزادی و امکانات استفاده کند . هرچه بیشتر بتواند استفاده کند دلیل ارزش بیشتر او و فیلمهایش میباشد .

ولی پذیرفتن‌سینما بعنوان یك هنر خیلی‌کلی‌تر از آنست که برای ما قانع کننده‌باشد . بایدبه جستجوی حیطه محدود تر سینما و موقعیت‌آن در میان سایر هنرها بپردازیم .

سینما قبل از هر چیز یك وسیله بیان تصویری است . و صدا در فیلم بهر صورت جنبه فرعی دارد و هر فیلمسازی که از ناطق برای بیان ذهنیات‌خود در سینما بی‌نیازتر باشد فیلمساز ورزیده تری است .و هرچقدر فیلم‌برای بیان منظور های خود به تصویر بیشتر متکی باشد نتیجه کار ارزش بیشتری دارد . ناطق در سینما وظیفه‌اش تائید گفته های تصویر میباشد و هرچقدر رابطه بین‌تصویر وناطق‌غیرمستقیم‌تر باشد ، فیلم از نظر ارزش سینمائی در حد بالاتری قرار دارد .

سینما یك هنر دسته جمعی است و در خلق یك اثر سینمائی از لحظه پیدایش‌نطفه اولیه آن برروی صفحه کاغذ تا تمام شدن جریان فیلمبرداری وتدوین‌و صدا برداری، عده زیادی نیروی انسانی از قبیل داستان نویس ، فیلمبردار ، طراح صحنه ، هنرپیشگان ، کارگردان ، تهیه کننده .. در خلق آن شرکت دارند . ولی آیا سرگردان بودن نتیجه کار در بین ماحصل فعالیت این انبوه نیرو های انسانی میتواند مانع از این شود که فیلم جزو دسته هنر های فردی و ماحصل فعالیت فکری یك شخص واحد (مثل نقاشی و ادبیات) قرار گیرد ؟ آیا هیچ‌کدام از افراد سهیم در بوجودآمدن یك فیلم اقبال‌اینرا دارند که بعنوان خالق منحصر بفرد‌فیلم شناخته شوند؟

هنرپیشگان و فیلمبردار و طراح صحنه و ... هیچکدام این اقبال را ندارند . زیرا فعالیت آنها طبق خواسته‌های افراددیگری‌صورت میگیرد . و در حقیقت چیزی جز عروسکهای خیمه شب بازی نیستند. که انتهای نخهایشان بدست نویسنده تهیه کننده و کارگردان سپرده شده است .

تنها این سه نفر اقبال ایفای یك نقش خلاقه در بوجود آوردن فیلم را دارند .

صحیح نیست که نویسنده‌داستان فیلم را خالق بدانیم زیرا در این‌صورت تعدادهنر مستقلی چون سینما را وابسته به ادبیات کرده‌ایم . تهیه کننده نیز نمیتواند خالق فیلم باشد زیرا کار او تقریبا محدود به فراهم ساختن مواد اولیه متشکله فیلم می‌باشد . و در ترکیب و شکل نوین پذیرفتن این مواد نقش چندانی

ندارد . همانطور که در نقاشی خالق اثر کسی نیست که رنگ و بوم وقلم مو را تهیه میکند بلکه کسی است که از این رنگ و بوم و قلم مو استفاده میکند و اثری بوجود می‌آورد ، بهمین جهت عنوان خالق را نمیتوان از آن تهیه کننده دانست. خالق واقعی کسی است که ازاین مواد اولیه استفاده‌میکند وازترکیب آنها اثری را می‌آفریند . خالق واقعی فیلم کارگردان است ، اوست که ترکیب مادی فیلم را در جلوی دوربین می‌آفریند . کارگردان تنها کسی است که میتواند خالق منحصر بفرد فیلم باشد . حال اگر کارگردانی به موقعیت خود بعنوان خالق منحصر بفرد فیلم واقف باشد و قدرت استفاده از این موقعیت و امکان را داشته باشد ، بخود و فیلمهایش ارزش بخشیده است .

ولی وسیله‌ای که میتواند کارگردان را بصورت خالق منحصر بفرد در آورد چیست ؟ تا حد زیادی میتوان ترکیب دنیای ذهنی فیلمساز را در نحوه آفرینش انسانهایش (و یا لااقل تفسیر او از شخصیت های مخلوق نویسنده داستان) یافت . هر چقدر تاءلم عاطفی این انسانها دربرابر جریانات زندگی کمتر باشد نشانه پختگی بیشتر خالق شان‌است . پختگی کسی که در عین اینکه از زندگی منفك نیست ولی توانسته است آنقدر از زندگی فاصله بگیرد تا بتواند آنرا در نمای کلی‌تری ورانداز نماید .

ولی اگر قرار باشد پرورش شخصیت ها را یگانه معیار قضاوت کار فیلمسازبدانیم عملا وجه تفاوت سینما و تماشاخانه را نادیده‌گرفته‌ایم سینما کارش با ضبط واقعیت شروع میشود . ولی‌به‌آن ختم نمیشود . این واقعیت درسینمادستخوش دگرگونی ها قرار میگیرد تا از آن حقیقت عمیق تری بوجود آید .

بهر حال همین ضبط واقعیت باعث میشود که محیط و اشیاء بیجان نیز باندازه انسانها در بازگو کردن دنیای درونی هنرمند نقشی داشته باشند . مجموعه انسانها و محیط ضبط شده روی نوار فیلم وسیله بیانی فیلمساز را تشکیل می‌دهند . انعکاس این نوار فیلم روی پرده سینماتشکیل تصاویری را می‌دهد که درطول زمان جریان دارند. اگر این جریان از روی تعمد و در خدمت افکار فیلمساز باشد (و یا به عبارت واضح تر فیلم «میزانسن» داشته باشد) نتیجه کار فیلمساز مثبت میباشد . بوسیله ترکیب عناصر متشکله تصویر در داخل تصویر وبهم خوردن این ترکیب در اثر حرکت مداوم عناصر است که کارگردان مفهوم می‌آفریند . و این مفهوم خاص هنر سینماست و بهیچ هنر دیگری تعلق ندارد . زیرا کلیه این تغییرات مداوم صرفا زائیده یك چیز است :زائیده حرکت و حرکت عنصر اساسی سینماست . چیزی است که سینما با آن و بخاطر ضبط آن بوجود آمد. اگراین حرکت در تمام لحظات فیلم تعمدی و در خدمت خواسته ها و فکر های فیلمساز باشد فیلم دارای «میزانسن» است . و داشتن و پانداشتن میزانسن اساسی‌ترین معیارقضاوت درباره ارزش ویا بی‌ارزشی یك فیلم میباشد .

در ضمن باید این موضوع را در نظر گرفت که حرکت درسینما یك حرکت نسبی است . نسبی نسبت

بقیه در صفحه۹۸

رای و تاگور

چیدانادا داس گوپتا*

■ سوبیترا چاترجی در فیلم «چارولاتا»

● بی‌جهت نبود که هنگام نمایش فیلم «پاتر پانچالی» «ترووفو» (بطوریکه شایع است) تالار را ترک کرد ـ زیرا نمیتوانست روال کند فیلم‌را تحمل کند. یکبار که با اشتیاق بتماشای «رئیس پستخانه» رفتم هنگامیکه «آتیل‌چاترجی» بکندی سرش را اندکی کمتر از ۱۸۰ درجه میچرخاند بشدت خشمگین شدم. اما فیلم بآرامی افسونش را طرح زد ـ کسی از زندگی خفقان‌آور شهرستان جدا شد و در قلب واقعیت هند در مخاطره جریان زندگی آنطوریکه اکثریت مردم هند زندگی میکنند وصدها سال است که چنین زندگی کرده‌اند ـ قرار گرفت. گندرگاه گل‌آلود ـ کلبه‌ای که نیزار احاطه‌اش کرده واقعیت‌یافت ـ هر حرکت مفهومی‌یافت و بتجربه‌ای خصوصی مبدل گشت. با این همه «ساتیاجیت‌رای» با حسرت به تجسم هند کهن نمیپردازد. «رئیس‌پستخانه» نمیتواند به زندگی در دروستا بپیوندد. او باید برگردد. او بشدت شهر آموزاست. «آپو» از دهکده‌اش به‌بنارس و بالاخره به کلکته میرود و بدون اغراق بسوی دنیا کاملا جدیدتری جلب میگردد. «چالسا گهاره» ـ بگذریم تا چه حد «دالیخولیائی ـ دوران» «فئودالیسم» را نقش میزند. «دوی» بخوبی اعتراض ناشی از تعلیم و تربیت علمی را در مقابل خرافه‌پرستی نشان میدهد و «آمولیا» در «ساماپتی» به سیمائی از ناپلئون جان میبخشد و جوراب شلواری و کفش آکسفورد میپوشد ـ سرگردان میان کهنه پرستی

* داس گوپتا یکی از ناقدین برجسته هند و سردبیر مجله «ایندین فیلم کالچر» (فرهنگ سینمای هند) است. وی همچنین پدر «آپار ناداس گوپتا» است که نقش همسر جوان را در ساماپتی داستان دوم فیلم «دودختر» اثر «رای» بعهده داشت.

و تجدد .

در هندوستان فاصله بین تجدد طلبی و کهنه‌پرستی ـ تحصیلکرده و بیسواد ، غنی و فقیر چنان فاحش است که این شناخت حالت و واقعیت زندگی مردم برای هر هنری که نخواهد بی‌دوام باشد، بسیار ضروری است. ضرب فیلمهای «رای» یکی از برجسته‌ترین خصوصیات کار اوست و بهمین دلیل عین واقعیت جامعه‌تری است تا آنچه که ما در سرزمینهای متجددمان در هندوستان، بآن عادت کرده‌ایم.

این ضرب همچنین بطور بی‌آلایشی بماهیت معنوی سبك او بستگی دارد ـ یعنی اشتغال ذهنی بآنچه که در عمق فکر میگذرد و نه آنچه که در سطح ارزش آثار «رای» به‌قسمت‌های طولانی بدون صحبت که در آنها شخصیتها کم میگویند اما بسیار میفهمانند بستگی دارد ـ برای مثال صحنهٔ طولانی و آرام شروع «جالساگهار» را در نظر آورید که پیرمرد در تاریك روشن ایوان ـ پشت بدوربین ـ نشسته و مستخدم چپق بلندی را باو تعارف میکند. این صحنه نقطه نظر تمام فیلم است ـ غروب یك نظام ـ نه فقط اقول زندگی پیرمرد بلکه اقول یك دوره.

برای کسانیکه به سینما بچشم محمل حرکت و نمایش می‌نگرند آثار «رای» ضد ـ فیلم است . در یکی از صحنه‌های «جالساگهار» که در آن «رای» به‌یك عمل نمایشی ناگهانی دست میآزد ـ مغروق شدن هسرو پیرمرد ـ او بشدت ناموفق است ـ وتقریبا در هردو مورد ـ تمثیل فایق واژگون وروش نشان دادن مرگ پس به‌ابتذال میرسد. در جالساگهار هم مانند «دوی» او داستانی را با قدرت «نمایشی» قوی پیش میکشد و مرتبا از حدت این اصل میکاهد . شاید او نیز چون «اوگوست رنوار» است که میگوید «قهرمان در لحظه‌ایکه دشمنی را بمبارزه میطلبد تصویر میشود و یا زنی که در دردزائی است. این حالات کار و زحمت نشان داده میشود موضوع جالبی برای یك نقاشی باشکوه نیست ـ گو اینکه زنان و مردانیکه چنین آلامی را پشت سر گذرانده‌اند میتوانند بعداً نمونه‌های جالبی برای هنرمند باشند ـ وظیفه هنرمند بیان این یا آن حالت آنی هستی انسان نیست بلکه وظیفه‌ی او قابل فهم کردن بشریت در تمامیتش است . («رنوار ـ پدر من» اثر ژان رنوار)

«رای» در اینکه تغییر غیر قابل اجتناب است وجهت مشخص دارد هرگز در فیلمهای «جالساگهار» و «دوی» از خود تردیدی نشان نداده است . بهمین سبب است که «رای» به‌تصویر نمودن فرد در تمامیتش قانع است و هرگز برای اصلاحات اجتماعی بخشونت وحمله‌دست

نمیزنند . در «دوی» پدر شوهرش باین مشغله ذهنی گرفتار میشود که عروسش تجسم الهه‌ایست وعروس بدبخت عاقبت جانش را در این راه از دست میدهد . همدردی «رای» باایندو یکسان است . برای «رای» این هردو قربانی‌هستند . یکی بپای خرافه‌پرستیش ودیگری‌برای عواقب ناشی ازآن نه‌خشمی وجوددارد- نه عجله‌ای و نه جانبداری آشکاری از عواملی‌که میتواند تغییری در این‌وضع ایجاد نماید .

در این حالت تعلیق و نحوست ، «رای» تا مغز استخوان یک‌هندی است. سنن هند هستی انسان راخطی مداوم از جریان حماسی میپندارد و نه‌یک حلقه‌ی تنگ‌ازدرام‌و نمایش‌که درآن‌مرگ‌واقعه‌ی اندوهباری بشمار میآید .

«رای»در«سه‌گانه» (تریلوژی) آپو کم‌وبیش چون « هملت» اجسادمردگان ازبن‌تخته‌میخوابانند بااینحال‌احساس‌کاملا متفاوتی بچشم میخورد .«دورگا»میمیرد بدنبالش «هاریهار» و بعد «ساریاجایا» و بالاخره « آپارنا » اما زندگی تداوم دارد وامید هرگز نمیمیرد و «وید غم‌انگیز زندگی » ادبیات غرب از «رای» کاملا بدور است .

در هند امروز ـ امید تنهایک‌سنت کهنه جاودان نیست بلکه « اینجا » و « اکنون » را در بـر دارد ـ تغییرات همه جانبه‌ای تحت تـاثیر افکار علمـی غرب بوجود آمـده است ـ تـا زمـان استقلال قسمت اعظـم این جنبش بطبقه متوسط تحصیلکرده بستگی داشت اما اکنون‌که حرکت سریعتری در صنعتی شدن معمول است این تغییرات بیشتر توسعه میبابد، فقیرترین یا شکاك ترین هندی امروز درك میکند‌که‌گرچه رفاه مادی وتجدد در چند قسمی اولیست اما هند نمی‌تواند برای همیشه در وضعیت کنونی خویش بماند . شاید درگذشته تنها بآینده ویا حداکثر به‌نزدیك شدن استقلال امیدی بود اما اکنون امید در این دنیا ازحدآرزوی یک‌زندگی بهتر تجاوز میکند . منطقاً امیدبرفاه مادی بحدکفـایت ایمانی بوجود میآورد و ایمان اصل مهمی است درهند . آثـار « رای » صرفاً به بیچارگی و فقر هند نمی‌پردازد و بلکه‌ازایمان‌به‌انسان‌اشباع است.

بیقراری روحی کسـانی چـون « برگمان»و « فلینی »ناشی‌ازجستجوی امید بـا ایمـانیست که آنها نمیتوانند آنرا بیابند . تباین روحیه آنها بنحو اجتناب ناپذیری تفاوت بین‌شکل‌ها را افزایش‌میدهد.حرکت کندفیلمهای«رای» انعکاس عمیق‌تری ازواقعیت هند است- و از این جهت این حرکت کند ازضرب

آرام یك فیلم« آنتونیونی » ـ که‌جوابی را ایجاب میکند و این جواب در روش زندگی غربی « طبیعی » نیست ـ منعاین است . حتی تقریباً درجهت مخالف آن است وبنابی این جدال تلخی را می ـ آفریند . تصاویر درای« (مانندتصاویر آنتونیونی) آنچنان است که اگی می‌ـ توانستم، آنها را بعلت قدرت‌تبیینی که دارند به موسیقی تشبیه میکردم . این تصاویر آنسوی‌هرنوع تفاهم آگاهانه را نسبت به‌عناصرخود هدف قرار میدهند. تصاویر او تزئینی هستند ـ بوضوح در « چارولاتا » وکم وبیش بهمین ترتیب درفیلم‌های دیگر.

ضمناً باید اضافه‌کرد که درفرهنك کهن هند کلمه « تزئینی » آن کلمـه مبالغه آمیز در فرانسه نیست . در « مینیاتور » های « راجاستانی » و موسیقی« کلاسیك » هند « تزئین » و « بیان » واحد و یکسانند و تعمق در ساخته‌های « رای » ازصراحت وبداهت کار او که‌چون موسیقی هندروان است، جلوگیری نمیکند . حتی موسیقی متن اوچون در« پاتر پانچالی» و «چارولاتا» اغلب بخودی‌خود بخاطر آوردنی است و این‌موسیقی‌آنطورمتصوراست‌ناشنیدنی نیست.مایه‌های‌آهنگها اغلب قابل‌تشخیص و بخاطرآوردنی هستند وجنبهٔ‌شاعرانه تزئینی‌فیلم هایش‌را تاکید میکنند.

در « پاتر پانچالی » رای سبك و اسلوب اصلی خود را خلق میکند ـ گرچه ناشی گریهایی درآن‌بچشم‌میخورد (صحنهٔ بیماری « دورگا » را با آن شیوه و حالت تماشاخانه‌ای بخاطـر بیاورید) اما بهرحال اصالت الهام فیلم را موفق‌میگرداند.در« آپاراجیتو» اسلوب‌او‌پخته‌تروروان‌ترگشته‌وباظرافت توأم میگردد . از این ببعد در بیـان هیجانات بدیهی کمتر خودرا مقیدمیکند (چون در مرك « سارا‌باجایا ») . با « جالساگهار » « رای » اولین فیلم کارگاهی‌مهم‌خودرا‌باهنرپیشهٔ حرفه‌ای و وسائل‌پیچیده‌تر تهیه‌نمودو«جالساگهار» تا هنگام تهیه‌ی« چارولاتا» ازلحاظ‌ساختن یك فیلم همه جانبه و تلفیق واقعیت و تصنع ، نمونه‌کار اوست .

جالب اینست که این فیلم درقدیمی ترین وفقیر ترین کارگاه های کلکته ساخته‌شده‌است.

درصحنه‌ایوان‌مهتابی که‌فیلم‌با آن آغاز میشودودر تصویر اطاق‌نوازندگان و فرا ـ رسیدن مرگ، هر گوشه‌ای از محیط با ظرافت طرح‌میشود .

حالت ومحیط حاکمندو بسبب‌این تسلط است که استادی یك کارگردان‌این چنین نقش مهمی‌را بعهده دارد. ازاین جابعد « رای » کاملا بخودمطمئن است ودوربینش‌را باچنان مهارتی بکارمیبرد که یك‌نویسنده قلمش‌را .

تبحر یافتن درفنی و آنرا کاملاتحت اختیارخود درآوردن اولین لازمهٔ بیان حالات شخصی‌است ودرسینما اغلب‌بعلت وسوسه ها و عقده ها این موضوع دشمن هنرمنداست. اما گروهی که با «رای» کار میکنند(اوهمیشه‌با گروه‌خاصی کارمیکند)، مانند موم دراختیارش هستند. چیزی که هنگام فیلم برداری « دو دختر » مرا متعجب‌ساخت، تسلط‌بینظیر او به‌اسلوب کاربود . بهرحال این‌کمال اسلوب کار نیست که فیلمهای « رای» راپر اهمیت میسازد. دنیاو افکاری که اوطرح میزند اساساً‌برپایه‌ی تجدیدحیات بنگال که از قرن‌نوزدهم آغازشد،قراردارد. ازلحاظی اورامیتوان‌یك وقایع‌نگار گذشته‌دانست حال آنکه اعتقاد درونی بامیدو ایمان متعلق‌بگذشته نبوده‌وبلکه‌دربطن‌هندنو ـ

درونیای «نهرو» جای دارد. نهرو جائی بین گاندی و تاگور ایستاد و حقیقت ارزش دنیای تاگور هیچگاه کاملا تاثیر خود را در عقیده نهرو از دست نداد. در حقیقت تعبیر جدیدی ـ اگر نه در تمام واقعیات ـ لااقل در آرزو های عصر نهرو پیدا کرد.

در فیلمهای «رای» ما کلکته را با «تراموا» های سوخته ـ شورشهای محلی آوارگی ـ بیکاری ـ بالا رفتن قیمت‌ها و کمبود مواد غذائی نمیبینیم ـ گرچه او در این شهر زندگی میکند اما با «شرحزین» که لااقل دهسال است بر ادبیات بنگالی حکومت میکند، رابطه‌ای ندارد.

بطور کلی «رای» تکامل تدریجی طبقه متوسط را آنطوری که در دوران طولانی سلطه تاگور منعکس شده تصویر نموده است. این چیزی است که بتکامل خود او و نسل او بستگی دارد. چیزی که او میداند و می‌فهمد. جامع تر بگوئیم این چیزیست که تجربه گذشته او را تشکیل می‌دهد. تجربه‌ای که لازمه‌ی نیست مستقیماً شخصی و خصوصی باشد؛ مردم ـ آداب ـ سبکهائی که در ادبیات عصر تاگور منعکس شده است با تکرار و توضیح مداوم عادت ثانوی شخص میگردند. تصویری از یک دهاتی ـ مردجانی که میخواهد دنیای خارج را بشناسد ـ زنانی که بآرامی از طریق جنبش اجتماعی بآزادی میگرایند ـ درشعرها ـ نمایش نامه‌ها ـ داستانها ـ و مقالات نه فقط تاگور بلکه نویسندگان هم عصر او متبلور میشود و این تصویر است که در فیلمهای «رای» جلوه گر میگردد. شخصیت های آثار او کاملا ساده و معرف بسیاری از خصوصیات بارز آن زمان هستند.

بشخصیتهای «رای» بنگرید: شباهت «سومیترا کاتر جی» به تاگور جوان در «دنیای آپو» نمیتواند تصادفی باشد. زیرا او ـ البته بدون ریش ـ درفیلمها یکی پس از دیگری ظاهر میگردد و در «سه گانه آپو» «رای» به آرامی از رویای غم انگیز «بیبوتی بوسان» داستان نویس، راجع به «بنگال طلائی» بسوی حالت تاگوری کسیکه عمیقاً بطرف تمدن غرب جلب شده و احساس مفرطی دارد که هویت جدیدی برای هند خلق نماید، دور میشود. طفل سر کردان «بیبوتی بوسان» هرگز بزرگ نمیشود و «آپو»ی «رای» برای مردشدن تجارب کودکی و نوجوانی پشت سر می گذارد.

در «دوی» ما مجدداً «سومیترا ـ کاترجی» را میبینیم. اینک در «دوی» او تمثیلی از شباب بنگالی یک عصر و نوع خاصی است که آشکارا از تاگور فاصله میگیرد. در «دوی» دیگر ضعف شخصیت آشکار گشته است. اینک او بیشتر به متفکری میماند تا یک مرد عمل ـ برداشتی از یک «ملت ـ او» «میل» و «بنام» را مطالعه نموده است و با افکار خرافی پدرش مخالف است اما قدرت آن را ندارد که در مقابل قهر سنت‌ها ایستادگی کند یا منکر آن چیزهائی شود که معتقداست مخلوق جهل است. در افکار سیاسی، تاگور هم از خشونت وحشت کشتار و هم از ملایمت عملی زیرکانه گاندی اجتناب میکرد. اما او الهام بخش افکار وطن پرستانه‌ی با اهمیت و فردگرائی قابل تحملی است. قهرمانان «رای» نیز نمایشگر یک فیلسوف برجسته اند اما نمیتوانند در سطح واقعیات مردان عمل باشند.

در زمان تهیه «جاروالتا» سومیترا ـ کاترجی دیگر از آن حالت تاگوری خویش بدر آمده است. شخصیت «میل» و «بنام» خوان (اصطلاحی مبهم از رام موهون ـ روی» تجدید نظر طلب اجتماعی قرن نوزده که اغلب از وی بنام پدر عنصر جدید یاد میکنند) بنسل کهنه تری تعلق دارد.

مدیبی‌مو گرجی در فیلم «ماه نگار»

تجمل و شکوه در فیلم
«جالیا گهار»

آمال (چاترجی) خودبین تاگور و آنچه که بعداً پیدا خواهدشد قرار میگیرد . اما او نیز ناخود آگاه ، مستعد برای اخلاقی‌بودن وعاری‌ازبدبینی وبدطینتی است ؛ برادرش‌را وقتی که فکر میکند ممکن‌است باو خیانت کند،ترک‌میگوید. آنچه که‌بعدازاین‌میآیدمیتوان‌بیشترش‌رادر «کابوروش» دید ؛ نسل‌عصر تاگورعافیت شکست خویش‌را در عقل ضعیف و نسبتاً انگل‌وار روشنفکرانی (یك نویسنده سیتمائی) که دیگر واهمه‌اثر ناشی از ذکاوتشان نیست و بلکه ازفقدان محض شهامتشان‌میباشد،درمییابد.

دررشته‌فیلمهای «سه‌گانه»، «دوی» «ساماپتی» «چارولاتا»و « کابوروش » قهرمان «رای» از آن قالب معصومیت محفوظ تاگورتنها باین‌دلیل‌بدر میاید که‌خویش‌را با آنچه میخواهد ادعاکند متفاوت مییابد. نوع قهرمانیکه بوسیله «سوميتراکاترجی» در فیلمهای مختلف «رای» معرفی میشود دیگر اصالتی در حرکاتش نیست ودراعمالش مردداست . در«کابوروش» قهرمان‌اوبی آنکه‌متمایز باشد،ضعیف‌است. اما‌مطمئنا این عافیتی است منتظره‌وطبیعی‌برای شباب‌شاعرانه بنگالی که تحت تاثیر تاگـور بکمال رسیده‌باشد. چنین‌قهرمانانی تحت فشار حقایق برملا شده پس از استقلال هند بدبین میشوند. آرزوهای گذشته آنان بندیت برپایشان وآنهارا در اینکه با اجتماعشان به‌پیش‌بروند، ناتوان‌میسازد. جائیکه بهرحال‌چه بخواهیم‌وچه‌نخواهیم قانون‌جنگل رواجی یافته‌است. اماحتی این تکامل تدریجی ، قهرمان‌را کاملا بخارج از دنیای تاگور نمیبرد و بلکه اورا بدورترین‌حدود میرساند،حدودیکه تاگور خودنیز آن‌را یافته‌است.

حتـی در لباس طبقه کارگر فیلم «آبیجان» نحوه تفکر رای «وچاترجی» که جز نحوه تفکر طبقه متوسط متاثر ازتاگور نیست،فقط باجزئی‌تغییردرریش شخصیت فیلم‌نشان‌داده‌میشود. «سومیترا» بطرق مختلف‌سعی کرده است که‌نه تنها دراین فیلم‌بلکه در فیلمهای‌دیگرش‌نیز خشن بنماید اما هرگز‌نتوانسته است از تصویر کردن فریبندگی ـ معصومیت و ناخود آگاهی‌توأم باضعف جوان شاعر مسلك بنگالی خودداری کند . چنین قهرمان محافظت‌شده‌ای درتحت تسلطی پدرانه‌و پنهان‌خود قادر بمبارزه نیست وکمتراز آنست که‌موفق‌باشد .

در «کانچن‌جونگا» قهرمان ازطبقه اجتماعی کاملا جدیدی برمیخیزد وسیر فکری او با خیالپردازیهای « تاگوری » متفاوت است.او بامروز تعلق دارد با « ایده‌آلیسمی » که با واقعیات قابل تطبیق‌تر است چرا که این«ایده‌آلیسم» روشن‌بین‌تر وکلی‌نگر‌تراست. دیگر او پسر حساسی که یك«ایده‌آلیست»مبدل شده‌باشد، نیست.او به‌طبقه‌جامعه‌ای‌تعلق دارد که‌مدتهاست ازمالکشدن‌چشم‌پوشی نموده‌است لااقل او از عموی مضحکش خجل نیست ومیتواند هرروز «بیل» را «بیل» بنامد و حتی اگر از دختریك «ری‌بهادر» (یك‌عنوان کوچك‌انگلیسی) خوشش بیاید برای قول مهم دخترك ـ که‌اورا درکلکته ملاقات خواهد کرد ـ اهمیت زیـادی قائل نمیشود و اگر روابط بخوبی ادامه نیافت، تردیدی در جدائی ندارد . اما با تمام این اوصاف این قهرمان متمایز تنهادر صحنه‌جدا افتادن باشکوه « دارجلینگ» مورداشاره قرار میگیرد واین فیلم‌ساده بطرز ناشیانه ای بمجموعه ارزشهـائی اشاره‌میکند که‌اساطیرشناسی(میتولوژی) تاگور باآن ناآشناست.

« آنیل‌چاترجی»دردوفیلم « رئیس

پستخانه» و «ماهانا گار» معرف شخصیتی ضعیف تر از یك قهرمان است. اما در هردوفیلم تأکید اصلی بر دو شخصیت دیگراست در «رئیس پستخانه» «برکودك» و در «ماهانا گار» برزن. درنتیجه درهر دوفیلم او شخصیت مبهمی است که برای پرکردن جای معمول آدم بی‌اهمیتی از طبقه متوسط آورده شده‌است. او تاحدی به‌پوسته خارجی اخلاقیات دنیای تاگور بستگی دارد که ـ بی‌آنکه وظیفه‌ای نسبت بآنها داشته باشد میخواهد در «رئیس پستخانه» کودك را تعلیم دهد و در «ماهانا گار» زن را راهنمائی کند که که بکاری اشتغال ورزد و ارتباطات و هیجانات ناشی‌از احساساتش‌هرگز بحدی والاتر از معمول زندگی که قهرمانان فیلمهای دیگر «رای» خصوصاً «سومیترا چاترجی» درمعرفی یك عصر و دوره بدان رسیده‌اند، نمیرسد.

میتوان گفت که مشغله ذهنی «رای» تاقبل از تهیه «ماهانا گار» «مرد» است. شخصیتهای زن «سه گانه» همان زنان باستانی هندند که طبق معمول همیشه عاشقند و فقط گاهگاهی معبود واقع میشوند. آنها پناهگاه مردان خانه بدوشی هستند که باید بجنگ زندگی بروند و بخاطر همین جنگ‌سرنوشتشان‌اهمیت بیشتری دارد. شخصیت زن فیلم «دوی» کم وبیش شبیه است که حتی بیش از آنچه که متعلق بشوهرش باشد درخدمت پدرشوهرش‌است. حتی میل وعشق ورزی مادرانه «ساربا جایا» نمیتواند نقشی در زندگی او و یا آیندهٔ خانواده‌اش داشته باشد.

در «رئیس پستخانه» طفل چون مادر کوچکی است که باید مسئولیتهای عشق در حال زوالی را متحمل باشد. در «ساماپتی» اگرچه شوهر مرد جوان «روشن شده» ایست ـ حدود اختیاراتی را که همسرش‌میتواند از آن برخوردار باشد چندان زیاد نیست. فیلم‌تغییراتی را در وضع ازدواج نشان میدهد اما این دگرگونی بیشتر متوجه «مرد» است تا «زن» که باخوشحالی آنچه‌را که دیگران پیش از او پذیرفته‌اند، قبول میکند.

در «ماهانا گار» است که ما برای بارنخست زنی‌را میبینیم که در امکان انتخاب نحوهٔ زندگی خویش بیدار شده است اما طبق معمول این شوهر است که اورا «بیدار» میسازد ـ چرا که در عرف وسنن هند «میدانند» که بزنان آزادی میبخشند. اما بازهم طبق معمول وقتیکه نتیجهٔ کار را می‌بینند از قرار خویش عدول میکنند. «آراتی» قادر نیست که خود را با آزادی‌اندکش تطبیق دهد اما دنیائی را که شخص در آن میتواند برای خویش کسی باشد، حس کرده‌است.

هنگامیکه او ازشغل خویش استعفا میکند ـ تنها عمل اعتراض آمیزش ـ نه‌تنها ازمیل‌شوهر خویش بلکه‌ازاحساس شخصی خود ـ متاثر از اخراج غیر عادلانهٔ دختری دورگه ـ متابعت دارد و با این عمل بطرز طنزآلودی‌آزادی خویش را از دست میدهد. کسی‌درمقام مخالفت با این عقیده گفته است، «آراتی» در راه حفظ حقوق‌خویش تباه شده است.» فرض کنیم که چنین‌باشد ـ پس کنار آمدن با یك احساس‌ساده‌درونی ازاستقلال مادی کارساده‌ای نیست. چنین نتیجه‌ای از طرق نسبتاً درهمی بدست میآید که تازه بحقیقت وضعیت‌میافزاید.

اما من اولین ادعای «رای» را در مورد زن هندی‌اغواکننده‌ونامطمئن میبینم. نگرش‌کافی بدرون شخصیتها نمیشود و شخصیت‌ها بیشتر به واقعه‌ی خارجی بستگی دارند (چیزی که‌از «رای»

غیرمنتظره است) . مکالمهٔ زن و شوهر جلوی دروقتیکه شوهر میگوید: «نگران نباش ـ شهر بزرگیست ـ بالاخره یکی از ما باید کاری پیدا کند» جواب دست به نقدی است برمشکلی که تداوم خواهد یافت ومارا برای مدتها بسته خواهد آورد . وعجیب مینماید که «رای» راه حل وجواب قالبی جستجو کند ، چه فیلم های او آنطوریکه هرکس میتواند پایان را بزعم خودبسازد خیلی بهتراست.

«رای» در «چارولاتا» کاملا با اطمینان کار میکندوچون بخوبی شخصیت فیلم راشناخته است همه چیز درجای خویش قرارمیگیرد. فیلم بیشتر شخصیت باطنی «چارولاتا» رامطرح میکند باوجوداین تماشاچی نتیجه میگیرد که انسانها قادر بخواندن افکار درونی یکدیگر نیستند . «بوبانی» بجزوقتی که درکالسکه بگرید می افتد، بیشتر به یک نوع شباهت دارد تا یک شخصیت ، جوان مقبول آزادیخواه بنگالی قرن نوزده که معصومیت ناخود ـ آگاهش شخص راتحت تاثیر قرارمیدهد . «آمال» هم بنوبه خودتنها درصحنهٔ اطاق روزنامه نگاران بعد ازسرفت ـ آنجا که پشت برادرش درسایه روشن ایستاده است ـ بخودمیآید ومتوجه واقعیت وضعیت خویش میگردد. کشمکش درونی او درقسمت های دیگر آنچنان گنگ است که تقریباً بطور کامل بسیاری از تماشاچیان متوجه آن نمیشوند.

اما هنگامیکه خود «چارولاتا» مطرح است تمام افکار باطنی او آشکارمیگردد . «رای» در «ماداعابی موکهرجی» تجسم نوعی زن هندی رامیبیند، همانطوریکه در «ساتیاجیت رای» تمثیل یک هردهندی را، عمیقاً باهوش ـ حساس ـ ظاهراً موزون و آرام وباطناً نمایندهٔ یک زن هندی درعرف امروز که روح حساسش ازارتعاشات امواج خارجی که بانزوای درونیش رخنه میکند، متاثر میگردد.

دنیای خارج در دگرگونی است و در یک اطاق نشیمن با تزئیناتی بسبک انگلیسی قرن نوزده فلسفه اجتماعی و افکار «رام موهون روی» لاجرم در راه آزادی زنان بکار میافتد . «ماهاناگار» یک داستان معاصر است و «چارولاتا» از یک دوره سخن میگوید . با اینحال دردومی قهرمان زن بیدارتر است وحتی میتوانیم اورا خشن بیابیم . اگر وجدانش اورا آزار نمیدهد صرفاً بدلیل معصومیتش نیست. او شخصیت مقتدری است که آنچه را میخواهد بدست میآورد . دانائیش تکان دهنده نیست وتنها او را در یافتن مردش مصمم میسازد . او بشکل مبتذلی مرا بیاد « لیدی مکبث» درفیلم «سیرین» اثر «وایدا» میاندازد : در اجتماعی که بزنی میگوید «اینجا مردیست که تو باید او را دوست بداری» او از داشتن یک رابطهٔ غیرممکن خجالت زده نمیشود و من تکرار میکنم که این فقط ناحدی به طبیعت معصوم خودآگاهش مربوط میشود. این حالت چنان بآهستگی اورا درخود میگیرد که او باشکال میتواند آنرا توجیه کند ـ اما در آن صحنهٔ فراموش نشدنی باغ ، او حقیقت «ماه» را دور از سایه

نرزو نویسندهٔ جوان درفیلم «کابوروش»

■ ساتیا جیت‌رای بالتفاق آهنگساز «جیمز ایوری»

های شك و تردید درمیپاید ـ یك لحظهٔ گویا ودر نوع خود عالی .

برخلاف این واقعیت که «کاپوروش» فیلمیست ولنگارانه و براساس مختصات «رای» و فیلمش «چارولاتا» ـ من در «کاپوروش» وتداعی در تلاش و جستجوی آن زن برای سعادتی خودساخته‌میبینم. اوهمان شخصیت است .

مثل همیشه متکی‌بخود وآرام که‌تنها از طریق‌تجارب گذشته‌اش ـ تجاربی که در «ماهاناگار» و «چارولاتا» بدست آورده ـ خودش‌راعوض کرده‌است. دراولی اوباطعم استقلال‌مادی آشناشد وآنراخواست.در دومی‌مردی‌را که دوست داشت یافت و برای بدست آوردن حق عشق ورزیدن باواانتظارکشید ودره «کاپوروش» او زنی است که‌این‌هردورا ازدست داده‌است .

دراین‌فیلم‌او بایك‌چایکار خشك‌وبی‌روح که هرگز مورد علاقه‌اش نبوده ازدواج میکند وهمسر اومیماند چرا که برای یك‌زن این‌تنهاراه است . او تقریباً در همان حالت تعلیقی است که در پایان «چارولاتا» بود. ناگهان برای‌برهم‌زدن آرامش ـ عشق نخستین او مجدداً در

صحنه ظاهر میشود. او دیگر بدون هیچ دلیل معقولی میداند مردی که یکبار در بدست آوردن او شکست خورده دیگر باره نیز موفق نخواهد شد. و در این باره بیش بینی او بخاطر احساس عاطفی و اصیل نسبت به یک برادر نیست بلکه بخاطر ناتوانی درونی اعتنا بودن باجتماع است. باز شخصیت او در سکوتهایش گویاتر است، تا خطابه‌های طولانیش. باز فکر کارگردان روی شخصیت زن یک داستان متلئی متمرکز شده است. بنابراین «کاپوروش» بیان ضعیف‌تری از همان ادعاست و تنها اهمیتش در تداوم مایهٔ آن و نتیجه نهائی آنست.

با پیش رفت آزادی زنان نادرستی روش ازدواج به ثبوت رسیده است و از طرفی در جامعهٔ غرب نشانه‌هائی از شکست آن بچشم میخورد. بهرحال خوب یا بد اینرا به جامعه شناسان وامیگذاریم. اما حقیقت اجتناب ناپذیر اینستکه در مملکت‌ها با توفیق زنان در امر تعلیم و تربیت و استقلال مادی، چنین مشکلاتی اندك اندك احساس میگردد و علت شاید آن است که «رای» هرگز هوشیارانه به چنین تداومی نیندیشیده است. بهرحال این حقیقت که این فیلمها بموقع نتوانستند مقبول واقع شوند، بخوبی مشهود است.

از نشانه‌های کار «رای» یکی این است که امروزی‌ترین و حقیقی‌ترین نکات مهم داستان باید در محیطی قدیمی اتفاق افتند تا در وضعیتهای عادی، مقدمتا باید گفت که امروزی بودن، آن چیزی نیست که بداستان فیلم مربوط شود و بلکه به دید خارجی کارگردان از آن واقعه یا داستان بستگی دارد. دید شاعرانهٔ «رای» حاکی از بیخبری و دوری از بدیهی‌ترین مشکلات روز مره است و چنانچه او نمیتوانست بازگشتی بگذشته ــ با آنچه که در صد ساله اخیر در مملکت ما اتفاق افتاده است ــ داشته باشد، او نمیتوانست «سه گانه» و یا عصر تاگور در دوره «رنسانس» بنگال قرن نوزده و کمی بعد از آن را با آن تیتر بفیلم بر گرداند.

بیم و هراس «رای» از قهرمانانش هنگامی روبزوال میرود که با شخصیتهائی (سرمایه دار «جالساگهاره» ــ جایکار «کاپوروش») کم و بیش بیگانه با مختصات عصر تاگور سرو کار دارد. عصری که «ایده آلیسم» آن اغلب واقعیات زنده‌ی شخصیت‌ها و تضادهای اضطراری و غیر قابل اجتناب درونی انسان را نادیده گرفته است. مثلا خاطراتی که در این دوره بر شته تحریر در آمده هرگز به کلیت روانی انسان نپرداخته و تنها عوامل خوشایند و در عین حال از نظر عمومی نامعلوم را مورد توجه قرار داده است. تاگور خودش زندگی خصوصیش را هرگز مانند گاندی آشکار نمیسازد. بینش گاندی در چهارچوب قیام طبقه متوسط هند زندانی نبود. حال آنکه بینش تاگور در چنین چهارچوبی گرفتار بود. روش تاگور در اوج خود به ایجاد تصویری شریف از شخصیت ها منجر میشد و در حضیض خویش شکلی مزورانه، خشک مقدس و ترسیده از فرو رفتن بخود میگرفت و چنین روشی لاجرم، هرگز برای تشریح شکل خام زندگی مناسب نیست. تاگور در «چارولاتا» که اوج کار او در تشریح ضعف انسان است نیز شیوه‌ای ظریف و خطا پوش در نگارش دارد.

نه جنبه‌های خشن و زشت اجتماعی و نه «شعر غمگین» که با کوشش طرفداران تاگور برای هماهنگی با آنها بوجود آمده هیچکدام در فیلمهای «رای» منعکس نشده است. درواقع هرگاه که قدم وسوسه آمیزی بسوی آنها برداشته است، هر آن

امکان داشته که موفق نشود. برای نمونه «آبیجان» را در نظر بگیرید، او بطور کلی در نفوذ به دنیای پنهانی کارگران شکست میخورد و دلیل شکست اینستکه نمیتوان دنیای پنهانی کارگران را از میان اساطیر و تمثیلهای دنیای تاگوری بیرون کشید. جای تعجب نیست که در اصل قرار بر این بوده است که این فیلم را شخص دیگری از داستان فیلم «رای» بسازد، اما در آخرین لحظات «رای» خود بکارگردانی آن مشغول میشود. حتی محیط اداره ایکه «آراتی» در «مهاناگاره» در آن بکار اشتغال دارد و باندازه کافی پیچیده و پر ادبار نیست، و هرگز نشانی از آن بی اعتنائی تاریخی و بدگمانی و خودگرائی را که نشانه کامل چنان واقعیت ناخوش آیندی میتواند باشد، در خود ندارد. این فیلم بدون هیچ ظرافتی بهم بافته شده و شخصیتهای اداری آن از عمق ناپیدای خویش هیچ پیامی بهمراه ندارند.

از این پیچیدگی و پیچیدگی پر قدرت فیلمهای اولیه «رای» بسوی پیچیدگی متمایل میگردد. بزبانی دیگر موفق نمیشود که بدنیای بعداز تاگور که در آن جوان ایده آلیست بیك بدبین ویا آدمی بری از وطن پرستی ـ سیاست و اصلاح اجتماعی ـ چرا که باو ثابت شده است که همهٔ این حرفها کثافت است ـ مبدل شده است در نتیجه «بشر غمگین» بناه برده که کمراه یابد. این سئوال قابل بحثی است. باید دید تسلیکه با تاگور درامید قبل از استقلال بثمر رسید آیا مقابله باس ـ خوردگی ـ حرص و طمع ـ رشوه خواری ـ آلودگی و خشونت که مخلوق بعداز استقلال است، توانائی کافی دارد یا خیر؟ حتی وضع روستائی امروز تغییر کرده است و هیچیك از تصویرهای زندگی گذشته دیگر مصداق ندارد. تصویر زندگی در دهکده ها که برای مدت زیادی در ادبیات ما شکل خاصی یافته بود، بالاخره واقعیت خود را از دست داد.

با هجوم سرمایه گذاری حساب شده در حوالی دهات، نفوذ رادیو، توسعه مسکن، برنامه ریزی خانواده، سینمای تجارتی، پولیکه در اثر افزایش قیمت مواد غذائی بگردش افتاده و ایجاد راههای ارتباطی، صورتازه و فهرمانان جدیدی خلق شده اند. اساطیر کهن، زمینهٔ قبلی و غنی فکر طبقه متوسط را تهیه میبینند و بدینصورت دیگر برای امروز مناسب نیستند، اما نیاز به القاء این ارزشها بزمانی خشن تر بشدت آشکار است. بالاخره با ما عصر بمداز تاگور فرا میرسد.

عصریست که ممکنست بطور وسوسه انگیزی یك هنرمند را برای درگیر شدن بخود فرا خواند و سینما هنریست که خواه و ناخواه بطریقی باید دگرگونیهای ایجاد شده در واقعیات اجتماعی را منعکس نماید. آیا «رای» بدین منظور بمرحله دیگری در کار خویش داخل خواهد شد؟ و آیا هنرمندان جدیدی از میان این دورهٔ بی آرام برخواهند خاست؟ جواب این سئوال نامعلوم است ـ و آیا برجسته ترین تمثیل هوش و حساسیت ـ که در سالهای «رای» در بنگال حاکم بر سینما بوده است ـ بطبقه دیگری منتقل خواهد شد؟ «رای» در شرح حال مستندش راجع به تاگور برای انسان کاریزما میکند که تمام فیلمهایش برای عصر تاگور، قبول یك دنیای مطلوب که بوسیلهٔ دیگری خلق شده و سعی در روشن ساختن آن بنحو درخشانی و طرح و گسترش آن بزبان سینما.

ترجمه: فریدون معزی مقدم

آهنگ فیلم

۱

■ گابل کوپیك ، موسیقی دان و آهنگساز بزرك آمریکائی، طی یکی از جلسات سخنرانی که چند سال پیش در شهر رم برگذار شد چنین گفت : « آهنگ متی که توسط آرون کاپلند برای فیلم وارثه اثر ویلیام وایلر ساخته شده است ، بقدری حساب شده و دقیق بود که فیلم را بصورت داستانی نو درآورد. »

درك مستقیم کوپیك که بدون شك کاملا زیرکانه بود ، درحقیقت می توانست مورد قبول سینمای نوقرار گیرد . او عقیده دارد که موسیقی تنها یك تزئین ویا برای پر کردن فضاهای خالی فیلم نمی باشد، بلکه متمم آن است .

متن آهنگ فیلم «سنسو» که دراصل « سنفونی» هفتم « بروکنر »میباشد و توسط ویسکونتی برای فیلم نامبرده تنظیم شده است و همچنین قطعهٔ «پراس» که بوسیله لوئی مال برای فیلم «عشاق» تنظیم گردیده است، بخوبی این امر را نشان میدهد.

تا چند سال پیش نه تنها مردم عامی بلکه اکثر منتقدین سینما بر این عقیده بودند که موسیقی متن فیلم نقش کاملا بی ارزش و سبکی را در فیلم ایفاء می کند. در تاریخ فیلم های ناطق فقدانی درمورد آهنگ های باارزش وقوی چون آثار پروکوفیو، پی زتی - مولی پیرو وغیره دیده نمیشود. ولی باوجود این آثار بازهم فیلم نمیتوانست اثری برمردم بگذارد . حتی منتقدین بزرك سینمائی هم وجود این آثار را بی جا و غیرقابل فهم می دانستند.

اخیراً با تغییراتی که در ساختن آهنگ متن فیلم بوجود آمده است این طرز فکر در بین عموم مردم تغییر کرده است . برای مثال میتوان «نینوروتا» را نام برد، که امروزه آثارش عنصر اصلی وضروری فیلم های فلینی میباشد. همچنین آهنگ متن هائی که «جووانی فوسکو » برای فیلم های آنتونیونی میسازد آهنگسازانی که امروزه برای فیلم های سینمائی متن موسیقی تهیه میکنند، در وهلهٔ اول حرکات، حالات وروحیات هنرپیشگان را در نظر می گیرند و آنگاه دست بکار ساختن موسیقی مربوط به آن می شوند .

این ترقی و پیشرفت ناگهانی درامر آهنگ فیلم از زمانی شروع شد که فیلم های وسترن ایتالیائی بروی پرده آمدند. از نقطه نظر تجارتی این فیلمها چون معدنی از طلا می باشند ولی همین فیلم ها وبخصوص، بخاطر یك مشت دلار یك دلاری - سوداخ شده - بخاطر چند دلار بیشتر - خوب، بدرضعیف صد در صد موفقیتشان بخاطر آهنگشان بوده است

البته تراننهٔ آهنگهای مختلف این فیلمها نیز در دلپذیر جلوه دادن فیلم بی اثر نمیباشند. مثلا آهنگ « بیگانگان درشب» برای فیلمی جنائی تنظیم وساخته شده بود و بعدها ترانه ای به آن اضافه نمودند. سه آهنگ « کجا، نمیدانم » و « نمیلارا » از فیلم دکتر ژیواگو آهنگ « یك مرد ویك زن» از فیلمی عشقی بهمین نام، درسال ۱۹۶۶ از پرفروش ترین صفحات مربوط به آهنگ متن فیلمها بوده اند. آهنگهای رشته فیلمهای جیمز باند

نیز کم‌از آهنگ‌های ذکر شده نیستند.

درحقیقت ، امروزه اینطور بنظر میرسد که فیلمهای «موزیکال» تاحدی امتیاز سابق خودرا ازدست داده‌اند. مثلا سبک فیلمهائی که توسط فرد آستر، جینجر راجرز و غیره تهیه میشد بکلی با فیلمهای «موزیکال» سال‌های اخیر متفاوت است. دراین فیلمها رقصهای سبک و زیبا باضافه موضوعی گیراو دلپسند بچشم میخورد چون فیلمهائی از قبیل «خانم محبوب من» و «نوای موسیقی» (آشکها و لبخندها) وغیره .

درفیلمهای «موزیکال» ایتالیائی بیشتر سعی کارگردانان براین است که برای پرفروش کردن فیلم، از خوانندگان معروف و مشهور چون ریتا پاوونه- جانی موراندی- بابی سولو کاتریناکاسلو- لیتل توتی وغیره که کارشان اجراء آهنگهای عوام پسند میباشد، استفاده نمایند.

با آوردن این چند مثال در مورد آهنگ فیلم فکر میکنم شما نیز با آقای کوبیک موسیقی دان آمریکائی همعقیده شده باشید که آهنگ متن فیلم تنها برای پر کردن فضاهای خالی فیلم نمیباشد، بلکه متمم و کامل کنندهٔ آن است.

هنری منچینی

۲

■ تا پیش از سال ۱۹۴۰ که هنوز صفحات ۳۳ دور بازار نیامده بودند، موسیقی فیلم طرفداران زیادی نداشت ولی از این تاریخ ببعد که موسسات صفحه پر کنی توانستند کلیه آهنگ‌های یک فیلم را بروی یک صفحه پر نمایند مردم کم و بیش بموسیقی فیلم توجه نمودند و درمدت کوتاهی موسساتی که این گونه صفحات را دردسترس مردم قرارمیدادند با استقبال گرم و بی‌سابقه‌ای روبرو شدند که برایشان کاملا غیر منتظره بود تا این که در سال ۱۹۵۸ نیمی از پرفروش‌ترین صفحات آمریکا را آهنگ‌های فیلمهای مختلف تشکیل داده بودند.

المر برنشتاین ، که یکی از معروف‌ترین آهنگسازان فیلمهای سینمائی میباشد در همان سال آهنگ متن فیلم «مرد بازوطلائی» را ساخت و بلافاصله یکی از موسسات معروف، کار پر کردن آهنگ‌های فیلم را عهده‌دار شد و درمدت کوتاهی جزء پرفروش‌ترین صفحات روز درآمد. از آن پس المر برنشتاین یکی از با استعداد ترین آهنگسازان فیلمهای سینمائی لقب گرفت.

آن روزها صاحبان موسسات صفحه پر کنی از درآمدی که بواسطه پر کردن آهنگ‌های فیلم نصیبشان شده بود، از خوشحالی در پوست نمی گنجیدند، درضمن مدیران مؤسسات فیلم برداری نیز در خوشحالی دست کمی از مدیران موسسات صفحه پر کنی نداشتند، چون باین نتیجه رسیده بودند که موسیقی یک فیلم بهترین

تبلیغ برای معرفی کردن فیلمهایشان میباشد.

یکسال بعد از این جریانات «ویکتور یانگ» فقید، آهنگ فیلم هشتادروز دور دنیا را ساخت که درهمان ماههای اول نمایش فیلم بیش از یك میلیون صفحه از آهنگ‌های آن بفروش رسید.

امروزه مؤسسات بزرگ فیلمبرداری متن موسیقی فیلمهایشان را خود بروی صفحه پر می‌نمایند و در دسترس عموم قرارمیدهند.

آهنگ سازی که این روز همه‌جا صحبت از او وکارش می‌باشد «هنری من‌چینی» نام دارد، که بدون‌شك آثار اورا بارها شنیده‌اید. آهنگ‌های مون‌ریور وروزهای شراب‌وگل سرخ که‌ازساخته‌های اومی‌باشند برندهٔ جایزه اسکار شده‌اند. از دیگر کارهای او آهنگ‌متن فیلم‌های پلنگ صورتی ـ همما ـ سرباز در باران و ورزش مورد علاقه مردها را میتوان نام برد.

«من‌چینی» بساساختن مایه اصلی یکی از رشته فیلم های تلویزیونی بنام «پیتر گان»درمیان مردم آمریکامعروفیت خاصی بدست آورد، باوجودیکه نمایش این رشته فیلم، مدت‌ها پیش تمام شده، ولی آهنگ‌های مربوط به‌آن هنوز هم جزو پرفروش‌ترین صفحات اروپا و آمریکا بشمار میرود.

من‌چینی که درحدود ۴۲ سال‌دارد باهمسروسه‌فرزندش‌در«سانفرانسیسکو» زندگی میکند،عقاید صریح ودقیق اودر مورد موسیقی، بخصوص موسیقی فیلم بسیار جالب وشنیدنیست. میگوید:

«در طول مدتی که مشغول ساختن آهنگ‌برای‌فیلم‌می‌باشم، بهیچوجه‌حاضر نیستم به‌نظریات وراهنمائیهای دیگران گوش دهم. حتی مایل نیستم از مدیر مسئول، تهیه‌کننده ویاهنرپیشگان فیلم کمك بخواهم. اگر اتفاقا به‌مسئله‌ای برخوردنمایم‌که تاحدی پیچیده وگنگ باشد آنقدر فکر خواهم کرد تا خود به تنهائی راه‌حلی‌برایش‌پیدا کنم» او اظهار داشت:

«باخواندن سناریوی‌یك‌فیلم هرگز دست‌بکار ساختن آهنگ متن آن‌نمی شوم، چون بعقیده من‌آنچه که برروی کاغذ آمده‌است باآنچه‌که درصحنه‌اتفاق خواهدافتاد کاملافرق دارد. برای‌ساختن موسیقی متن همیشه‌پس‌از اتمام‌کار فیلم برداری ۴ تا ۵ بارفیلم را تماشا میکنم ودرخلال اینمدت،داستان‌فیلم، موقعیت، وضع وحالت بازیکنان را بدقت درنظر میگیرم. بعد بمنزل میروم وبابررسی کردن روحیات‌هریك ازشخصیت‌های‌فیلم دست بکار ساختن متن‌آهنگ‌مربوط‌بآن میشوم بنظرمن‌موسیقی‌فیلم همانا‌داستان فیلم ونمایندهٔ حرکات‌هنرپیشگان است. گاهی اوقات موسیقی فیلم‌بقدری قویست که میتواند احساسات و کلیه روحیات بازیگر فیلم را در نقشی که عهده‌دار است، بخوبی ووضوح نشان دهد. برای مثال‌شعر وآهنگ مون‌ریوروضع وحالت دختر داستان را کاملا برای تماشاچی روشن می‌نمایدوباوهمفهمانند که‌آپارتمان زیبا، مهمانی‌های‌پرخرج، لباسهای‌گران ونمونه‌های عجیب‌وغریب‌موی‌سرش‌تماما ساختگی می‌باشد و او باطنا دختریست درست‌کار وساده.»

وقتی موسیقی متن یك فیلم کامل میگردد، کمتر کسی پیدا میشود که با گوش‌دادن بآن‌خسته نشود، چون‌موسیقی یك فیلم بتنهائی قابل فهم نیست وفقط از قطعات مختلف ونامفهومی که‌بدنبال هم قرار گرفته‌اند تشکیل شده حال اینکه هریك از این قطعات بنوبه خود در طول فیلم اثری خارق العاده‌و لذت بخش بر تماشاچی خواهد داشت.

باین ترتیب قطعات موسیقی که برای فیلمها ساخته میشوند تنها زمانی برای شنونده خوشایند است که شاهد بازی هنرپیشگان نیز باشد.

برای این که مردم بتوانند بدون دیدن فیلم نیز از موسیقی آن لذت ببرند، من چینی یکبار دیگر قطعات موسیقی متن را بررسی می‌نماید و آنها را طوری تنظیم می‌کند که هر آهنگ به تنهائی اثری بر روحیه شنونده داشته باشد. اگر بخاطر داشته باشید در فیلم «صبحانه در تیفانی» صحنه‌ای از یک مهمانی را مشاهده می‌نمودید که در آن قسمت، چهار یا پنج قطعه آهنگ نواخته می‌شد که هیچیک آغاز و پایان مشخصی نداشتند. البته کمتر کسی ممکن است در موقع نمایش فیلم متوجه این موضوع شده باشد، ولی بدون شک اگر همان قطعات بروی صفحه چاپ نمی‌شد، هرگز این آثار جزو پرفروش‌ترین و با ارزش‌ترین کار من چینی قلمداد نمیشد.

من چینی میگوید: «یکی از مهمترین راهها برای ترقی کردن در هر کاری، دانستن خواسته‌های مردم و تربیت اثر دادن به آنهاست. من بخوبی می‌دانستم که مردم از خریدن و گوش دادن بصفحه چه میخواهند، بهمین دلیل پنج آهنگ ناتمام فیلم «صبحانه در تیفانی» را کامل نموده و جهت چاپ به موسسات صفحه پرکنی ارائه دادم» برخلاف عده‌ای از مردم، من چینی عقیده دارد که موسیقی متن نباید درس اسر فیلم بگوش برسد. مثلا در صحنه‌ای آرام و عاشقانه که دو نفر احساسات خود را نزد یکدیگر زمزمه میکنند، صدای موسیقی حکم شخص ثالثی را خواهد داشت که بی‌ملاحظه و بی‌پروا وارد گفتگوهای شیرین این دو دلداده شده است. پس آهنگ متن را باید از این قسمت فیلم حذف نمائیم و در عوض با کمی تغییر و تبدیل در صفحه بگنجانیم.

بد نیست این را هم بدانید که موسیقی متن هر فیلمی قابل چاپ شدن بصورت صفحه نمی‌باشد. برای مثال از تعطیلات آقای هایزر و روزهای شراب و گل سرخ نام برد. علتش این است که هیچیک از این دو فیلم از نظر موسیقی غنی نبودند.

من چینی در قرارداد هائی که تا کنون با کمپانی‌های مختلف منعقد نموده، همیشه متذکر شده که کلیه آهنگ هائی را که برای فیلمها ساخته و تنظیم می‌نماید، باید با نظر و اجازهٔ خود او بچاپ برسند.

در مصاحبه هائی که با او شده بارها گفته است که او فقط بخاطر عشق و علاقه‌ای که بموسیقی دارد، آهنگ می‌سازد و هیچگاه نظرش بازار گرمی نبوده است، شاید هم تنها علت موفقیتش در کار، همین امر بوده باشد.

ترجمه: خجسته امیریان

ژیل
ژاکوب

کریس مارکر و متغیرات

● صحنه‌هایی از فیلم «موج شکن»

● کریس مارکر شخصیتی جذاب و در عین حال فریبنده است. درباره‌ی خود و اطلاعات اندکی داریم. میدانیم که در یکی از روزهای ژوئیه ۱۹۲۱ در حومه‌ی پاریس به دنیا آمده، لکن خواسته است که مردم خیال کنند زادگاهش «دهکده‌ای دور دست» است. و میدانیم که «کریس مارکر» تنها یک از بسیار نامی است که «کریستین فرانسوا بوش ـ ویل نوو» در زمانهای مختلف برای خود ساخته است. میدانیم که آدمی محقق است، عضو جبهه آزادی بخش فرانسه بوده، پیانو می نوازد، در عین حال روزنامه‌نویس، نویسنده، عکاس و فیلم ساز موفقی محسوب میشود. برای شناختن او و بتعداد اسمهائی که عوض کرده تعریف و تشریح لازم است، تنها یک چیز قطعی بنظر میرسد: اینکه این کتابخوان افراطی، این تحسین کننده‌ی «ژیرودو» و این عاشق فیلمهای علمی و تخیلی یک روشنفکر آتشی است، بسیار سفر میکند و بترتیب شیفته این کشورها و سرزمین‌هاست: آفریقا (مجسمه‌ها هم میمیرند)، فلاند (المپیای ۵۲)، چین (یکشنبه‌ای در پکن)، شوروی (نامه‌ی سیبری)، کره (زنان کره‌ای ـ مجموعه‌ی مقالات روزنامه‌ای و عکس که از طرف انتشارات «سوی» منتشر شده)، اسرائیل (تشریح یک جنگ)، کوبا (Cuba si)، فرانسه (عامه‌زیبا) و ژاپن (راز کومیکو).

**

مارکر با سردبیری Coréennes و سلسله Petit Planete برای انتشارات «سوی»، اولین کسی است که توانسته بین هنر طراحی و هنر سینما رابطه‌ای مستقیم ایجاد کند، باین ترتیب که او تدوین تصاویر را از سینما گرفته و در صفحات چاپ بکار برده است. موقتاً بگذارید او را یک نویسنده و در عین حال سینما گر بدانیم، و سپس امکان این را جستجو کنیم که او ابتدا یک سینما گر و سپس یک نویسنده شناخته شود. بدین ترتیب میتوان گفت که برای او یک تصویر و یک کلمه دارای ارزش معادلی هستند. کریس مارکر با دوربینش از هر کجای دنیا که هست رکی وجود دارد میتوسد. سندرکی برای آن گزارش های دقیق ماجراجویانه که هدفشان ثبت اوضاع و احوال متمایز انسان است با صراحت و در عین حال دلتنگی کامل که حاصل تجربه‌ی دنیای ما میباشد.

لکن اگر چه مارکر هنرمند متعهدیست که آثارش همواره مشمول برش فیلم شده است (مجسمه‌ها هم میمیرند ـ که در آن کمک آلن رنه بود و Cuba Si) هدف او تعلیم و تحلیل و سند محکومیت ساختن نیست.

وقتیکه او با خوشدلی در نامهٔ سیبری، صرفنظر از اینکه چقدر صادق است، نشان می‌دهد که با تغییرات کوچکی در تفسیر، عینیت میتواند با استفاده از یکنوع تصویر رنجبران نیک بخت و رنجبران شوربخت و بطور کلی همه رنجبران را نمایش دهد، چگونه و با عطف به چه هدفی میتواند به تعلیم و تحلیل و سند محکومیت ساختن بپردازد؟

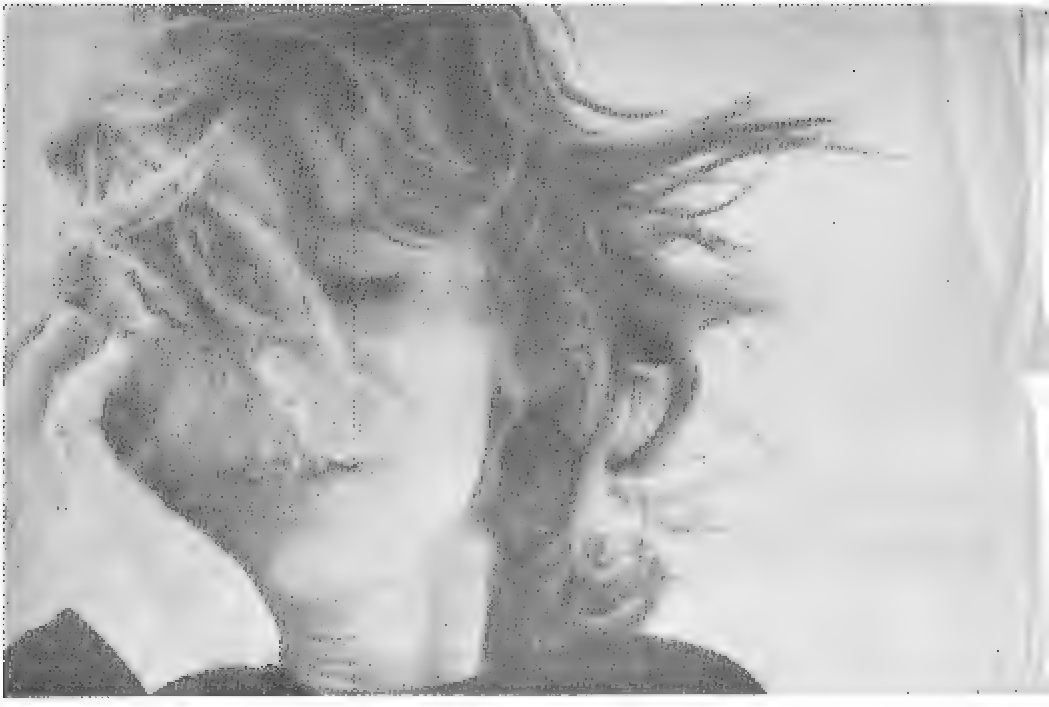
اگر او درمورد مشاهداتش در چین مائو، روسیه‌ی خروشچف، اسرائیل بن‌گورین و کوبای کاسترو صادق است. دلیل آنست که او می کوشد در یک تصویر و در چهارچوب فشار گذشته و آینده یعنی جائی که نگاهی به گذشته قطعیت وقوع حوادث آینده را آشکار میسازد، بینش ملت‌هائی را که اسیر تحولات جهانی هستند ثبت کند. (بینشی که به تعارف در آن سئوال مطروحه‌ی «عامه‌زیبا» درمورد فرانسه‌ی تحت انقیاد دوگل کمترین تناقض کار مارکر نیست.) برای مارکر همه‌چیز موقت و در معرض تغییر است.

اوبجای تجزیه وتحلیل تقطیعی در سینما ، مسایل را درحین حرکتشان مطالعه کرده و بدرستی از پویایی آنها آگاه است . دقت میکند تاخود را در یک‌زمان و مکان مقرر محدود نسازد ، «این خزان میشد مال «ارمنوویل» یا نیو انگلند باشد» ، «الان یک‌دقیقه از ساعت ۷ گذشته ویک‌بارکش درست‌وقتی که بوق یک‌بارکش ۲۱۱ نفر خفته را در دیژون بیدار میکند ازروی پلی با پایه‌های‌سنگین‌میگذرد.» (نامه‌ی‌سیبری) ودر پس نگاه خیره اما برادروار این جهانگرد چند زبانه تنها یک اخلاق موج میزند ، « در پایان سفر دوستی باقی می‌ماند ، باقی همه‌سکوت است .»

یکی از کلیدهای آثار کریس‌مارکر شایدهمین عشق به‌انسانیت است- عشقی که بشدت درپس‌نقاب شوخی‌های‌پرابهام پنهان است و تنها کمی زحمت پوست درواندن لازم است تاحساسیت خفته در پس این نقاب آشکار گردد، کلید دیگر تعمق درتاریخ است-نه‌تاریخ باجمودی گردآلود، بلکه آن زندگی که درطول زمان به‌تاریخ مبدل میگردد-و هنوز از این نکته آگاه نیست ، مسایل عادی و روزانه‌ای که درحین عمل ثبت میشوند ، بی‌آنکه‌دلواپسی آینده‌وجودداشته‌باشدویا بی‌آنکه‌ذهن‌بدین‌مسئله‌مشغول‌شود که‌پرتو آفتاب‌درخشنده‌بر تپه‌های‌حیفا «تاریخی» تن ازسخنان آرام و نکراری کاسترواست ونیزبی‌توجه باینکه دراین‌جنگل‌درخت غان ودشت های یخزده بیشتر ازرفتار سالان‌درمحاکمه‌اش، تاریخ وجود دارد. مارکر مینویسد«تاریخ ببری‌ست که kou miko را می‌بلعد... اما تاریخ بی‌است ، میداند که تاریخ‌را نمیسازند، بلکه خودتاریخ است، مثل‌من، مثل تو، مثل‌باب ومثل آن خزنده های کوچک جنگلهای امریکا.»

مارکردرکلیه آثارش درجستجوی شکلی‌ازمنطق وتعقل‌است که با اوضاع‌و احوال موجود مخالف‌باشد و انتظارات تماشاگررا برآورده نسازد . اوبیش‌از هر چیز بآمیختن زمانهای مختلف‌علاقه دارد ، بطوری‌که گذشته آنچنان نزدیک باشد که حال گذران تصور شود و حال خودچون‌گذشته ازخودبگذرد وبه‌آینده واصل‌گردد . این‌کار یک‌بازی خیره‌کننده وتهاجم‌گرانه‌ی روشنفکری‌نیست که روح‌ناآرام مارکرازطریق‌آن‌صوری وحشی‌را دربندکشد، اودرنگرش بدنیا، بدنیائی که آن رادرحال تغییرمی‌یابد ، برای‌ما وبجای‌خود ، هردومی‌نگرد.

از همین‌سراست که تماشاگر ، «المپیای ۵۲» راتمثیل ازدنیائی‌می‌یابد که دیگر در آن مرزهای پوچ وجود ندارد وزیبائی عمیقه از طریق کوششهای بدنی باردیگر خلق می‌گردد . و در «مجسمه‌هاهم میمیرند» مستعمره‌گری‌را می‌بینید که دراعماق هش می‌پوسد و از بین میرود . دریک صحنه یک‌قایق‌نظرش را جلب می‌کند و در صحنه‌ای دیگر موشکی‌به‌فضاپرتاب‌می‌شود (نامه‌سیبری)، یک دخترجوان اسرائیلی‌بطورخستگی‌ناپذیر طراحی می‌کند ودوجند باکمک Oscilloscope روبروی هم قرار می‌گیرند (تشریح‌یک‌جنگ)ویک‌نقاش کوه‌نشین‌دامنه‌ی‌کوه‌را برای «فرسکهایش» بجای «بوم» بکارمی‌برد (Cuba Si) و در تاکید براین تضادها ، و در گرد آوردن کهنه و نودرکنارهم که‌حساسیت‌ما را برای دریافت لرزشی‌پنهان برروی زمین آماده میسازد ، قصه‌نویس‌باکوشش خودبرای جداکردن سرنوشت انسان‌از میان خرده‌ها و تکه‌های حقیقت بشکل یک‌گرایندگی‌به‌اخلاق نیزظاهرمیشود .



● چهرهٔ زن آنطور که مرد بیاد میآورد (موج‌شکن)

★

وجود همه‌چیز در فیلم‌های زیبا و حساب‌نشدهٔ مارکر محتمل است همچنانکه رمون پلور می‌نویسد : «انسان اینجا و آنجا عروسک‌ها، مسایل جدید (واقعی یا غیر واقعی) ، فیلم‌های کارتون، فیلم‌های تبلیغاتی ، آندره ژید و جغدها ، آرمانگاتی و گربه‌ها و علامت و تمثیل‌ها را ردپای می‌دی می‌یابد که خویش را کریس‌مارکر میخواند .» باید اضافه کرد که اثرات خالص سینمائی ـ مثل قطع متناوب نوار رنگی فیلم با نوار فیلم سیاه و سفید ، تصاویر سیاه و سفیدی که از روی نگاتیف رنگی چاپ شده، رنگهائی که در آزمایشگاه سنگین شده‌اند (نامه‌ی سیبری) و غیره ـ نه تنها فردانیت شعری را مورد تائید قرار می‌دهند که رابطه‌اش را قبل از هرچیز از طریق ناطق فیلم حفظ میکنند، بلکه این اثرات با استفاده از یک سلسله گریز ها ، قطعات مزخرف ، پرشهائی در زمان و مکان که همگی حاصل فعالیت خود سرانه‌ی ذهن او هستند ، زنجیر تأثرات را محکم می‌سازند.

اکنون تماشاگر درمییابد که کار مارکر چقدر مؤلفانه است و این کارگردان فیلم‌های مستند چقدر از عینیت دور می‌باشد .

او با اولین خط یا اولین تصویر لحن خویش را روشن میسازد، «من از کشوری دور برایت می‌نویسم» جای تعجب نیست که دوربین با ضمیر «من» سخن میگوید، چرا که سینمای مارکر یک سینمای شخصی است. سینمای اول شخص مفرد ، و این نطقه ایستادن یک مرد تنها به مرد آزادهای تعلق دارد که بزیبائی عشق میورزد و عبارات زیبا را دوست نمیدارد. مارکر در مخالفت با محدودیت های ساختمان کلاسیک سینما تنها یک وحدت نمایشی را تشخیص میدهد و آن استخدام کلیهٔ وسائل است برای بیان یک واقعیت، درست در قطب مخالف او کسی مثل ریشنباک

قرار دارد که معتقد است تصویر باید خود کامل و مبین باشد و موفق ترین نوشته‌ها تنها تقلیدی نقاص از تصاویر است و در درسیتما نوعی تحمیل بر آنها محسوب می شود. منظور در اینجا نقش تفسیر هائی صوتی است که در سینما همراه با تصاویر بکار میرود. همراه با این انتقادها کر راار آن جهت نیز سرزنش میکنند که ظرایف شفاهی فیلم توجه تماشاگر را منحصراً بخود اختصاص میدهد.

اما از نظر من، درست مخالف عقاید بالا، در فیلم‌های مارکر این تفسیر شفاهی بجای آنکه هم ارزش تصاویر بوده و تکراری قبیح محسوب شود، فکر اصلی را تقویت کرده و نکته‌ها را بهم متصل مینماید و کار تشریح، ارائه، شکل دادن و خلق نکات متضاد را بعهده دارد. استفاده‌ی استادانه‌ی او از زبانی بسیك زیرودو، اگرچه گاه آزار دهنده است، بر این نیروی مخالف خللی وارد نمی‌سازد، بلکه این زبان بعنوان کمکی بدو رو بین جستجوگر او بکار میرود و در انتقاد تصویری او یك عامل فاصله گذار ایجاد میکند و با خلق یك کمیودو یك عجوبا ارزش سیالیت آمیزه‌ی صدا و تصویر را ممکن میسازد. بعلاوه این کار استادانه گاه بنتیجات تصاویری انجامد، چرا که در مورد یك فیلم مستند (مثل Cuba si) اغلب مسئله‌ی کمی وقت وقلت فیلم خام وجود دارد و در صورتی که چنین فیلمی فاقد چنین ناطقی باشد مسلماً نمی‌تواند جلوه خواهد کرد. من کاملا آگاهم که از نقطه نظر سیاسی، تماشاگر ممکن است در قدرت و سودمندی صحنه‌ای که در آن سرمایه‌داری آمریکا و قضیه خلیج خوك ها با کمك چند تصویر از سوسمارهای خزیص مورد تقبیح قرار می گیرد شك کند صحنه‌ای که در آن مارکر از تبدیل یك رژه نظامی به یك رقص تنی آمریکای لاتین و سواس نشان نمی‌دهد. من اعتقاد دارم که مصاحبه با کاسترو بهترین قسمت فیلم است، اگر چه این صحنه با سادگی بی‌پیرایه‌ای ارائه شده است.

*

حقیقت آنست که کار مارکر، که نتیجه‌ی تبدیل نوارهای فیلم به ترکیبی پویا از صحنه‌های حقیقی است، بیشتر محصول چیزی است که خود آنرا «عینیت بکار گرفته شده» می‌نامید و حاصل هر گونه تصمیم قبلی راجع به ثبت آنچه که می‌شود بهر قیمت ساخت ناظر قصه‌ای را که بخواهیم بیان دارد، نیست. و اگر حقیقت بر همدردی پیش می‌گیرد (قسمت شورش خدا کتر و در Cuba Si) فقط می‌شود گفت که اتفاقی رخ داده.

تجربه‌ی «مادمه زیبا» بطرق مختلف نقش وحدود ثابت این «عینیت بکار گرفته شده» را روشن می‌سازد. نقشی که پیروزی مرد الجزیره‌ای، دانشجوی افریقائی، کشیش کارگری که به یك هواخواه مبارز اصناف تجاری تبدیل می‌شود و تاچر زغالی که درباره‌ی «همدردی» سخن میگوید (بهترین قسمت فیلم) می‌انجامد، و حدودی که از راه مصاحبه با عشاق، دستی راستی‌های جوان، و دختران بخش ۱۶ (اعیان نشین) پاریس بوجود می آید. آیا این مردم واقعا احمقند؟ و یا اینکه چون موقعیت حقیر شده‌شان در مقابل دوربین باعث می‌شود که «چون احمق‌هائی بنمایند که نیستند» احمق بنظر می‌رسند؟

بنظر من اگرچه در اینجا موضوع خیلی روشن است، ما می‌توانیم در زیر آن همدردی انسانی که قبلا گفتم، طلوع چیزی را مثل توهم راجع به آزدیاد این احساس در میان بسیاری از مردم ببینیم، مردمی که در بیان اندیشه‌ها و احساسات خود اشکالات

زیادی دارند. آیا « خوشبخت کردن بسیاران» نیست که توجیه‌ضد استاد دالی فیلم «ماه مه‌زیبا» مردمی‌را مخاطب قرار می‌داد که خوشبختند چرا که بسیارند و آدم می‌خواهد که در خوشبخت بودن بسیار باشند؟

★

پس از سفر بی‌وقفه‌ی مارکر در جهان و عصرها، فیلم «موج‌شکن La Jetée» بشکلی دیگر بوجود آمد. سفری متوقف در فضا و زمان. در فیلم‌های قبلی لذت تجربه دیده‌بودن چیزی کاملا ذهنی بود اگرچه‌هم در «تشریح یک جنگ» و هم در Cuba si نشانه‌هائی از یک روح تغزلی وجود داشت که در فیلم‌های دیگر مارکر دیده نمیشد. «موج شکن» بشکل گیج — کننده‌ای موفقیت آمیز است. در این فیلم ۲۹ دقیقه‌ای که تفاوت معمولی بین فیلم کوتاه و فیلم بلند را نفی میکند، شفافیت سطحی فیلم‌های مارکر جای خود را به تخیل بصری عمیق‌تری داده و سبک و نیروی تراژدی برای داستانی با یک سادگی بی‌نقص بکار گرفته شده‌است.

« موج‌شکن » هم یادآور فرودگاه ارلی و هم فرستادن مردی بداخل فضای زمان است. کودکی با خانواده‌اش برای گردش یکشنبه به ارلی آمده‌است. زیبائی سوپرتزنی اورا بشدت بخود جلب میکند و بزودی مردی میمیرد. این سرآغاز، خاطره‌ی کودکی قهرمان فیلم است که هنوز نمیداند او خود این مرد است و این مرگ که شاهد آنست، مرگ خود اوست (در آینده) و فقط تنها باین خاطر اتفاق خواهد افتاد که وقتی به آینده رسید قادر خواهد بود نگاهی به گذشته افکند.

ما در دوره‌ی جنگ سوم جهانی هستیم «پس از ویرانی پاریس»، ویرانی ساخته شده در چند تصویر ترسناک و آن ترکیب زیبا که در آن طاق نصرت پاریس بر اثر بمباران بدو قسمت شده‌است. در این پاریس ویران آینده، شکنجه دهندگان عجیب و آلمانی زبان وقت خود را وقف آزمایش‌های وحشتناکی کرده‌اند و در جستجوی مردی هستند که بعضی از خاطراتش را بوضوح کامل بیاد دارد و این موضوع میتواند به آغاز سفری کمک کند مردی که باید مثل خوکچه‌های آزمایشگاه قربانی آزمایش‌های آنان شود. هدف آنها «فرستادن پیامبری بداخل زمان و استمداد از گذشته و آینده برای نجات زمان حال» است. از آنجا که مرد مزبور میتواند چنین خاطره‌ای را بیاد داشته باشد، باید او را به گذشته فرستاد. بسوی دختری که دوست میدارد یا شبحی که تصور میکند دوست دارد. مردرا برای مدتهائی مدید با دختر تنها میگذارند، همواره با رجعتی به زمان حال که برای گذشته زمان آینده است و برای آینده زمان گذشته محسوب میشود، و در این حال مردرا می‌یابیم که بر تابی خفته‌است و درد تزریق داروهائی عجیب را تحمل می‌کند. در سفر به گذشته مرد با دختر تنها گذاشته میشود، لحظه‌ای در باغی آفتابی، لحظه‌ای در اطاقی که دخترک در آن می‌خسبد (نکته اصلی و کلید فیلم)، لحظه‌ای در موزه‌ای پر از جانوران که بدنشان را پر کرده‌اند. وقتی که مرد از عشق خویش مطمئن میشود آزمایش پایان میابد: «اکنون او آماده‌ی سفر به آینده‌است که بهتر از گذشته حفظ شده».

مردان آینده تنها باو منبعی از انرژی می‌دهند که او آنرا با خود بزمان حال می‌آورد. اکنون که نقش خویش را انجام داده و دیگر فایده‌ای ندارد تنها با انتظار تصفیه شدن می‌ماند. اما وقتی مردان آینده — که آنها نیز در زمان سفر میکنند — باو پیشنهاد میکنند تا با

آنها بگریزد ، مرد امتناع می‌کند . او میخواهد دنیای کودکی و زنی را که فکر میکند در انتظار اوست ، باز یابد . بار دیگر مرد ، آنژن را در محوطهٔ عظیم فرودگاه اورلی باز مییابد و همچنانکه کودکی ـ که خود اوست ـ اورا نگاه میکند ، بدست محافظی که تعقیبش میکرده کشته میشود ، بدین ترتیب وقتی که داستان دایره‌ای را بطور کامل طی میکند ، حلقهٔ زمان نیز تکمیل میشود . و در این فکر که مردی میتواند با تمرکز اندیشه‌اش بر یک خاطره در زمان سفر کند ، تماشاگر مشمول مورد علاقه‌ی مارکر را بار دیگر در میابد ، سیاحت دنیائی ذهنی اگر نروان درست نوشته است که « آدم فقط باین خاطر سفر میکند که صحت وسقم خوابهایش را تحقیق کند » باید گفت ابتدا در فیلم « یکشنبه در پکن » بود که مارکر بزنده کردن یک خاطرهٔ کودکی از شاهراه امپراطوران میلک پرداخت .

رفاپت با منطق از طریق ارائه نقطه مقابلی چون زمان کارساده ای نیست . مارکر بخاطر ظرافتی کلاسیک ، پرداختی کامل و احاطهٔ دقیق اسلوب فیلم و نیز از راه ارائه غیر قراردادی عناصر فیلم های تخیلی ـ علمی از عهده‌ی این مهم بر آمده است . مثلا مردان آینده ، مریخی های سه چشمی نیستند که بر سرشان آنتنی متحرک روئیده باشد و تنها موجودات خارق العاده سوخبیت ـ فیلم ، حیوانات ماقبل تاریخ موزه هستند . حقیقت اینکه ما با دنیائی روبرو میشویم که هیچ نقطه ارتباطی با آن در ذهن نداریم ، یکی از دلایلی است که « موج شکن » ما را تکان میدهد . سفر به آینده تنها با چند تصور معدود ساخته شده ، تصاویری از یک شبکه طرح تجریدی که یادآور طرح های هانری میشو هستند . و فیلم در زنده کردن خود آینده نیز بسیار مبهم ، واقعی و در عین حال غیر واقعی است آینده بر زمینه‌ای سیاه آغاز میشود ، مردی چون ما ، اما با پیشانی هائی علامت دار که گوئی علامت مخصوص سیاره ای ناشناخته است ؛ و روشنائی نیمه ماوراء الطبیعی بطوری که ما تصور خود را از آینده فقط در وره اختلاف بین آنها تشخیص میدهیم هیچ عامل خاص تصویری وجود ندارد و طرح های « فوتوریستی » بچشم نمی‌خورد ، و آنها چه کاری می‌توانند برایمان انجام دهند ، وقتیکه این بینش دردناک نشان میدهد که هیولاها در میان خود ما هستند ؟ برای ایجاد محیط آزمایش هیولاها رنج فراوانی کشیده نشده ، الکترودها ، چشمانی بسته شده در زیر چشم بندهائی خارق العاده ، طناب ناب که در میان درد سانیده میشود ، میلک‌های عجیب ، زمزمه‌هائی از ته گلو و صدای کوفتن یک قلب .

★

مارکر با استفاده از عکس (تصاویر غیر متحرک در فیلم) بمنظور ایجاد وحشت وسکون مرگ ، عظمت تصوراتش را تشدید میکند . روش استفاده شده در این داستان تصویری (داستانی که در مجلات بطور مصور بچاپ می‌رسد) بسیار اصیل است چرا که هدف مارکر را کاملا اجرا میکند . ما در اینجا از فتورمان‌ه هائی که در ایستگاه‌های راه آهن فروخته میشود و در آنها از هنرپیشگان ، در حالات از قبل مرتب شده‌ای عکس گرفته‌اند ، بسیار دوریم . در اینجا هنرپیشگان در حال حرکت منجمد شده‌اند و همین انجماد تصویر است که حس زندگی را پیدار میکند ـ متوقف اما همواره در لحظه‌ی آغاز حرکت . تنها یک تصویر برای شش ثانیه حرکت ۱۲ در فیلم بوجود می‌آورد ، هنگامیکه دختری خفته ، متحیر از آوازیرندگان

● شکنجه‌ٔمرد برای یادآوری و بازیافتن (موج‌شکن)

چشم میگشاید تا بروی مردی که دوست دارد لبخند زند. تخیل منطق و استثنائی‌دریك قاعده. این‌تنها لحظه‌ای است که درفیلم قاعدهٔ‌آوردن تصاویرغیر متحرك شکسته میشود، ضربه‌ای واقعی که‌زیبائی آن بعلت موقتی بودن لحظه صدچندان شده است. در تصویر بعد پرنده‌ها خشکندوبدنشان راپرکرده‌اند ودختر باردیگر بی‌حرکت است. این جرقه‌ی کوچك‌ازلذت زندگی، این تنها لحظه‌ی گریزازقاعده‌تنهاچیزی است که ذهن‌نتوانسته‌است‌اززندگی‌بربابد.

برخلاف‌روب گریه که‌درتماشاگرش این حس را بوجودمی‌آورد که شخصیت های فیلم تا ابدیت مشخص و ثابتند، هنرمارکردر «موج شکن» تشدیدتاثیر زندگی‌ست، همانطورکه یك‌پیکره ساز بدین‌کار دست می یازد. بعلاوه کیفیت ایستای تصاویر بوجود طبقات خاطره اشاره میکنند. یادآوردن چیزی بمعنی متوقف‌کردن زمان است و «موج‌شکن» فیلمی دربارهٔ زمان است، یعنی‌تنهاراه گریزبرای بازماندگان‌جنگ‌سوم‌جهانی. بدین‌ترتیب‌مارکربه‌تدوین‌فیلمی‌پرداخته است‌که در آن تنها یك بیست و چهارم هرثانیه حفظ شده، اما این تکه‌از زمان تاآنجاکه دلخواه اوبوده طولانی گردیده است. بااستفاده از اسلوب سریع یاکند کردن تصویرزمان‌تحت ضابطه‌ای‌دلخواه درآمده است.

تنها چنین انتخاب با برنامه و جسورانه‌ای می‌توانست باین دقت حس چاره ناپذیری و ناپایداری عشقی را مابین دوعاشق‌که هریك در قسمتی جدا اززمان زندگی میکنند منتقل نماید. وتدوین‌مارکر در متناوب‌ساختن‌بخش‌ها ئی از گذشته و آینده با قرار دادن تصویرپزشگ‌ها، مریض‌شکیباوپیشرفت

آزمایش درمیان آنها رنج بدنی را سخت‌تر و تلاش اسف‌بار مرد را برای رسیدن به معشوق مشکل‌تر نشان میدهد و در پایان مرد هنگامیکه برای رسیدن به رویائی ناممکن میشتابد، میمیرد.

درعین‌حال استفاده از تصاویر ثابت جواب کاملی نیست. مارکر آگاهانه و به‌نرمی باشکل‌های ثابت بدن که فقط یک صورتگر بزرگ می‌تواند آنهارا بوجود آورد بازی می‌کند ـ مثل وقتی که دختر ک خفته است و باوقتیکه هنگام دیدار از موزه در زیر نگاه ثابت گربه‌های مومیائی شده گیسوانش را از روی گردن کنار می‌زند و یا دهانش را در وقت خنده پشت دستها پنهان می‌کند و یا بسانگشت به‌پرنده‌ای بال گشوده اشاره می‌کند. لحظاتی زیبا که ناپایداری حساس خوشبختی را آشکار می‌کنند.

او بعلاوه کلیه اطلاعات فنی خود را که بطور کامل در آنها استاد است بکار میگیرد، ثابت کردن عکس، طول نمایش یک عکس، محوشدن تصویر، درهم‌فرورفتن تصاویر، صدا و اصوات زمینه، چاپ دو عکس بر روی هم (مثل صحنه‌ای که مرد در یک لحظه‌ی حساس باظاهر شدن درهمان تصویری که دختر دلخواهش دیده می‌شود بسرزمان پیروزمی گردد)، زوایای معکوس (صحنه‌ای که دخترک زمزمه می‌کند وبدون شک اشاره‌ای است به هیچکاک خالق فیلم «سرگیجه»، یعنی داستانی دیگر که در آن مردی گرفتار تصویر زنی است که هرگز نمی‌تواند بازش یابد)، تصاویر درشت (صحنه‌ی باغ)، وبرش سریع پایان فیلم. چابکی و روانی این ترکیب، تزئین بسیار ساده و در عین‌حال خارق‌العاده، ولحن یکی از بهترین گفتارهای سینمائی مارکر (استفادهٔ عالی از گذشته‌ی ساده‌ی «ومدتی بعد نابودی پاریس بوقوع پیوست») همه با هم ترکیب میشوند تا شعر یک قصه‌ی عاشقانه را درجستجوی خوشبختی بوجود آورند.

در فیلم‌های دیگر، ساختن شعر کار بسیار روشنفکرانه‌ای محسوب میشود اما در اینجا لزوم وجود این ورد جادوئی جای بحث ندارد. اما اگر طرفداران تعقل در این اصرار کنند که «ما» کلیدی برای این فمار ترسناک مردی با گذشته، حال و آینده‌ایم، می‌توانیم پاسخ دهیم که انسان دنیای نو نتیجه‌ی فتح فضاست، هوش او قادر به فتح زمان یا رموز و زندگی وعشق نیست و بنابراین آزمایشات اسفناک شکنجه دهندگان (که مارکر به آن اهمیتی علمی نمی‌دهد) چیزی جز کاری مسخره بنظر نمی‌رسد.

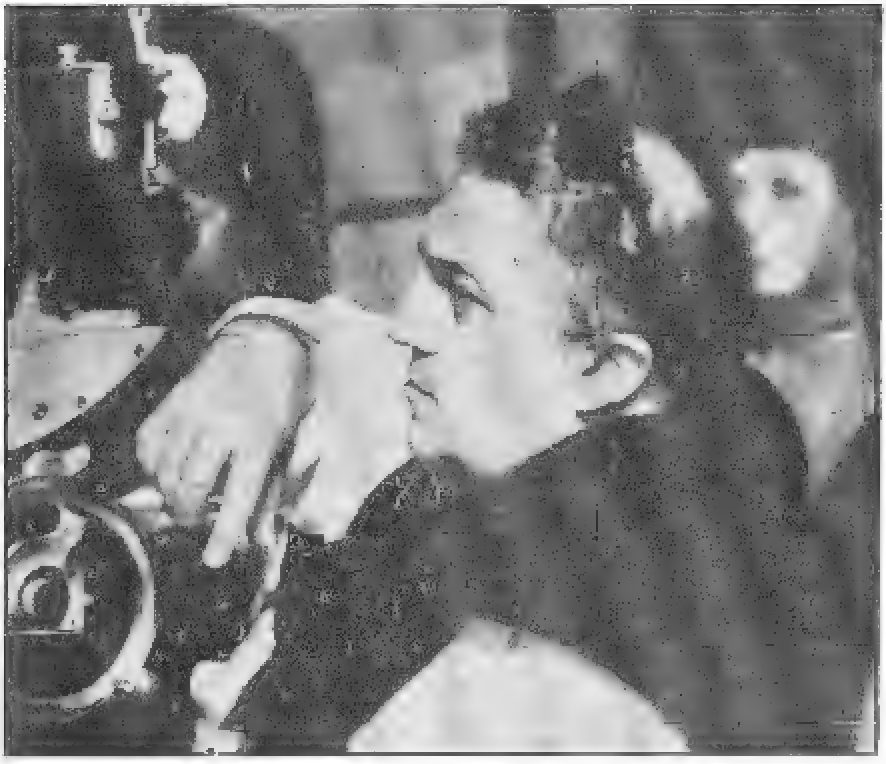
دیوانگی است که با یک هوش بالغ بجستجوی تصویری کودکانه از عشق باشیم و دریابیم که انسان باین خاطر از عشق محروم شده که ترجیح داده است «بداند». بالاتر از همه در این قصه‌ی تخیلی ـ علمی که با اختراعی که درپایان به مردان آینده میگذارد، چندان هم از قصه های کودکان دور نیست، مضمون ناتوانی انسان درغلبه برطبیعت مطرح میشود. درعصر سفر باچهار پایان انسان به‌قالیچه‌ی پرنده فکر می‌کرد و در عصر موشک‌های فضائی دیگر چیزی برای اندیشیدن باقی نمانده است. امروز عکس العمل انسان آشکار کردن آرزوها و ترسهای پنهان اواست. در دنیای آدمهای مصنوعی بر سر عشق چه خواهد آمد؟ چگونه انسان می‌تواند با گذشت رام نشدنی زمان بمبارزه برخیزد؟ «بیدارشدن درعصری دیگر، باردیگر متولدشدن... بصورت مردی بالغ...». برای مردی چون مارکر که شیفته‌ی دوبار زندگی کردن در زمان است، چنین پرسشی پاسخ خودرا نیز بهمراه دارد: «او می‌داند

که انسان قادر به فرار از زمان نیست. « کسی نمی‌تواند آینده را طرد کند چرا که آینده مرگ ماست ، مرگی که ما هر لحظه به آن شکل مشخص‌تری می‌بخشیم.

★

مارکر جداً و ناشیانه از سه روز در هر فیلم درجستجوی صورت زنان ، یعنی این علامات زنده‌ی خوشبختی‌ست . از دختری در حیفا تا قهرمان زن «موج‌شکن» ، از مامور سیبری تا هیپوپوتاموس موزه ، هوش بیدار دور می‌زند و مرتعش است تا عینیت بکارگرفته‌ی خود را تثبیت می‌کند. و برای آنها که هنوز کوچکترین شکی دارند «موج‌شکن» باید شاهد این مدعا باشد که یک مارکر یک مؤلف است . چشمان او به ترکیب زمان و دگرگونی انسانی که... برای او بخت بد و خوب وجود ندارد و تنها نیروهائی هست که باید بر آن غلبه یافت» ، دوخته شده است . « بزودی تاریکی آن مردانی را خواهد پوشاند که می‌خواهند با دنیا کنار بیایند و نور برای آنهائی باقی خواهد ماند که می‌خواهند تا جهان را تغییر دهند » مارکر با مشاهدهٔ انسان در تاریخ و آینده، آنچنانکه زمان حال نویدش را می‌دهد، بحیرت دچار می‌شود : شاید او بتواند همین حیرت را در ما نیز بوجود آورد .

ترجمه: اسماعیل نوری‌علاء



دنیای فدریکو فلینی

● دیگر از آن زمان که میشد او را یك بچه شهرستانی ساده‌لوح نامید سالها سپری شده است ولی با وجود این فدریکو فلینی با این سن و سالش و با آن کله گنده وموهای بلندی که تیمه سپید گشته‌اند هنوز از دام دنیای شباب خویش نرسته‌است .

فلینی سخت در پیچ و خم دنیای کوشکن خویش سرگردان است و پیوندی غریب و ناگسستنی با جهان کودکی خود دارد اما این مسئله را نه یك عیب یا فقدان بلکه باید بمنزلهٔ منبع نیرو و قدرت خلاقهٔ وی حساب کرد .

دنیا را از پس دیدگانی که در این سن و سال هنوز برنگ بلوغ و پیری سالها نگرائیده‌اند دیدن، خود نشانه‌ای از استعدادی شگرف و بس کمیاب است.

فلینی اغلب روزها و شبها را در جای خانه‌های شهر رم در گوشه‌ای می‌نشیند و به آنانکه در گذرند، چشم میدوزد و دریچه درون خویش را باز میگذارد تا تاثیر این رفت و آمدهای آدمها در لابلای پنهان

نوشته : آلکساندرا

فلینی و زنها

دنیای درون‌وی جایگزین گردد و آنگاه‌این‌تاثرات‌رادرهمانجائی که باید جمبه خاطراتش نامید ضبط‌وبایگانی‌میکند.درضیافت‌ها و میهمانیهای‌دوستانش شرکت میکند ومعمواره سعی‌دارد همراه با مهربانی و عطوفت قیافه‌ی پدرانه بخودبگیرد اماتمام‌اینها را درواقع برای‌پنهان کردن‌آن آرزوومیل‌جوشان وعمیق خویش میکند که‌مانند یک‌بمب‌ساعتی‌در درون‌وی آماده‌انفجاراست واین چیزی نیست مگر یکمشت عکس‌العمل‌های‌شیطانی‌وبچه‌گانه که‌همه‌زمانی داشته‌ایم و چه بسا هنوز نیز کم‌وبیش داشته باشیم ؛ دستها را کودکانه بهم‌کوبیدن، سرو صداهای عجیب و غریب درآوردن، خود را بروی زمین غلطانیدن ، اداهای مسخره و احمقانه‌در آوردن، والبته سرو سینه وکپل دایه یاکلفت چاق و توپول‌منزل را نیشگون گرفتن.

« آنا ساالوانوره» (نقاش‌زیبارو وهنرمند ایتالیائی‌ودوست قدیمی وصمیمی فلینی- مترجم) درمورد فلینی میگوید که او را باید از بسیاری جهات مردی « محدودو در قیدوبند » دانست البته اگر نخواهیم‌درموردش صفت«محروم» را بکار برده‌باشیم‌واین‌محدودیت درفلینی امروزچیزی بجزحاصل

و نتیجه عقده‌های دوران کودکی وی‌نیست. باید دانست که فلینی به داستانهای ارواح وجن‌وپری و یا جنبل و جادوگری که آناسالو نوره دربیان آنها استاد است، علاقه واعتقاد خریمی‌داشته ودارد، ولی باوجود این هرچند وقت یکبار با آن لحن و لهجه بخصوص و شیرینش در قبال این قصه‌ها میگوید نه، نه، همش مزخرفه، مزخرفه ودروغه، اما ده دقیقه بعد باعجز ولابه از آنا میخواهد که برایش نقش یک جادوگر را بازی کند و او را بترساند. اما از داستانهای آنا گذشته به شکل‌های محرک وحرکات وبازیهای شهوت انگیز آنا در امیلو این دو چندان اعتقاد دارد و همچنین به احساس سکر آوری که آنیتا اکبرگ با آن زیبائی و پیکر اغفاله اش دروی میانگیزد، سخت معتقد و پای بند است. بی‌شک آنچه فلینی در پیکر و چهره این زنان میباید چیزی نیست مگر نمائی دگرگونه از همان دایه‌های شیرده و سرخ گونه و چاقی که فلینی همیشه، از بچگی‌اش ببعد، آنهارا درخوابهای پراز ترس و وحشت خوددیده وبخاطر سپرده است.

بدون تردید میتوان اذعان کرد که فلینی بکلی از زنهای لاغر و باریک با قیافه‌های فرزانه ومتفکر الظاهری مانند آنوک امه ابدا خوشش نمیآید و در اینمورد بخصوص بارها گفته و نوشته‌اند که این نظائر عاطفی در فلینی چیزی نیست مگر نوعی خلوص، سادگی و پاک صفتی شهرستانی که بدینگونه بروز مینماید.

همه میگویند فلینی یک آدم شهرستانی سالم و بی‌غل‌وغش است، ولی من این گفته را قبول ندارم و میگویم که فلینی مردی است در واقع از نقطه نظر جنسی عقب افتاده واز این حیث نیز در نوع خویش بسیار کمیاب است.

باید دانست که فلینی تمام فیلمها وبخصوص شخصیت های آثار خود را از مخیله خویش یا بزبانی آشناتر از همان صندوقچه خاطرات گذشته خود بیرون میکشد. در دفاتر و کاغذ های متعددی که فلینی مرتب بر آنها طرح واشکال قهرمانهای خود را با خطوط سیاه رنگ وه کاریکاتوره وار نقاشی کرده است، در کنار این شکلک ها و صورتکها این یادداشتهای کوتاه و واطیدیده میشوند که: «این عکس جولیتا است، این عکس آنا است، این تصویر همه پیر ومرحوم من است و یا این صورت یکی از دوستهای بچگی من است و...»

برای پی بردن و درک بیشتر همه‌ای وجود [illegible] است که بگذشتهٔ او رجوع کنید و وی را در سن شش سالگی، و یا بهر حال زمانی که پسری کمتر از ۸ سال بود است تصور کنید که در گوشه اطاقی در شهرستانی کوچک نشسته و خودرا در لابلای امواج افکار دور و دراز خود پنهان کرده وتمام سعی وتصمیمش را در یک چیز خلاصه نموده و آن نیز بزرگ نشدن و رشد نکردن است. چون او از این موضوع همیشه وحشتی مهیب داشته است و در نتیجهٔ همین

● طرح کارلا (ساندرا میلو)
برای فیلم ۸ر۵ از فلینی

کنکاش درونی ، کودک آن روز
بهمان صورت باقی خواهد ماند هر
چند که زمانها سپری وسالها پیر
خواهندشد .
اگر روزی واقعا بتوان از

مغز فلینی بنحوی عکسبرداری
کرد بدون شك آن عکس ادعای
مرا ثابت خواهد کرد اما بهرحال
نباید فراموش کرد که آثار بزرك
اغلب محصول دست آدمهائی با

گرفتاری‌ها وعقده‌های دست وپا گیر روانی بوده‌اند .

فلینی برای مثال بهیچوجه درقیدوبند رخت ولباس و سر و وضع خودنیست ومتاسفانه‌مادرش هم ابدا توجهی باین‌مسئله نمیکند بعدیکروز بازنش جولیتاماسینا برخورد میکندرجولیتاجای‌مادر بی توجه او را میگیرد، جولینا غدامیپزد، داد و بیداد میکند ،

فلینی را مادرانه دعوامیکنند و گاهی هم ازدست اوگریه را سر میدهد وخلاصه آنچنان با زبان گرم‌ونرم خود و اداواطوار های شیرین ومادرانه‌اش سرفدریکورا گرم‌میکند وحاکم بر احساسات وعواطف‌اومیشود ، که فلینی‌برای آنکه بتواند خودش‌را هرچه‌زود تر درداما‌ن چنین دایهٔ مهربانی بیاندازد،راه‌دیگری بجزازدواج بااورا ندارد.

بارها اتفاق افتاده است که خبرنگاران یامردم دنیای‌خارج از فلینی سئوالهائی در مورد زندگی وی‌ومسایل مربوط به‌آن میکنندوهزارسئوال‌عجیب‌وغریب و اغلب ناراحت کننده از او نموده‌اند. بامطالعه‌دقیق‌جوابهائی که‌فلینی باین‌سئوالها داده‌است ، باین‌نکته برمیخوریم که تمام‌این جوابها بطرز عجیبی ضدونقیض هستندودرهر کدام ازآنها یکنوع بدجنسی وتمسخرخاص‌فلینی نهفته است ، ولی‌بهرحال با یکدیگر هیچگونه رابطهٔ منطقی ندارد . نویسندگان‌ومنتقدین، اغلب‌آثار هنری فلینی را « جستجوهائی ملهم‌ازخواب‌وخیال» نامیده‌اندو این بچه‌بزرگ بتمام حرفهاونوشته های ایشان‌تنها باپوزخندی‌جواب گفته‌است،چه‌جستجوئی،چه‌خوابی، چه‌خیالی. در اطاقک هنربزرگ اوکودک‌نهفته‌سالهای‌رفته‌همچنان بیدارو‌شیطان‌بابازیهای خوداداهه میدهد ویکی‌پس ازدیگری آثار اورا بوجودمی آورد .

فلینی علاقهٔ عجیبی‌بجلسات احضار روح‌دارد ودرآنها شرکت میکند . در این جلسات اغلب یکی از حاضرین بازانوی خود اززیر میز رابحرکت درمیآورد وآناسالواتوره همچوحن‌زده‌ها ، چیغ‌های دیوانه واری می‌کشد و جولیتاگریه‌وزاری‌میکنندودوست اوگوئیدواز ترسش ببالای صندلی میپرد. ولی‌جالب اینکه تمام‌آنها این‌دیوانگی‌هارابخاطر خوش‌آیندوی‌میکنند تابدینوسیله اورا خلع‌سلاح کنند ونقاب مرد بزرگ ونابغه را ازچهره‌اش دور سازند واورا بدنیای‌کودکانه‌اش بازگردانند .

میگویند اگر یک‌کوتوله ، نابغه ازآب درآید نابغه‌ای‌بزرگ خواهدشد.وفلینی بهنگام کار و فیلمسازی‌واقعا یک‌نابغه تماشائی است ، پیراهن یقه‌باز ، شلوار چروک وگل‌وگشاد ، دستهائی‌را که‌داشم لابلای موهای بلندش می‌کند وآنها رابهم میریزد ، دو چشم‌درشت وسیاه که همچودوتکه ذغال هنرپیشه‌ها را میخکوب می‌کنند ، فلینی همیشه بخوبی میداند چه چیزی‌را نمیخواهد» ولی‌اگراحیاناً بخواهدآن‌چیزی را که‌درفکرداردو «نوک زبان اوست» به طرف خود بفهماند و

یا آنرا از او بخواهد تا بشما گوش
سرخ خواهد شد . شرح دادن و
توضیح دادن برای او کار ساده‌ای
نیست. برای او راحت‌تر اینست
که بگوید « ببین عزیزم تو باید
نقش زن من یعنی جولیتا را بازی
کنی» یا اینکه« ببین عزیزم تو
باید نقش این خانمی را که بتو
معرفی میکنم بازی کنی واداي
اورا دربیاوری ، اسمش یاسمن
است..» تمام اشخاص وچهره‌های
فیلمهای فلینی در واقع آدمهای
زنده وموجودی هستند . فلینی
هنوزهم بیشتر چهره‌های آثار
خودرا ازمردم عادی کوچه‌وخیابان
انتخاب میکند و این مسئله
بخصوص درمورد نقش‌های کوچك
همواره صادق است . تمام سعی
فلینی درموقع فیلمبرداری اینست
که بهر نحوی شده به‌هنرپیشه‌های
خیابانی خود بفهماند چکار باید
بکنند وچگونه باید بازی کنند
فلینی درموقع فیلمبرداری مرتب
تق وتوق میکند ، بالا وپائین
میرود ، ناپدید میشود و ناگهان
دوباره به‌صحنه میگردد، همه را
عصبانی وخسته میکند ، همه در
یکنوع حالت صبر وانتظاردائم
و دیوانه کننده پس میبرند تا
استاد معظم « هائسترو » تصمیم
نهائی خودش‌را اتخاذ کند . اما
اواغلب اوقات بایك تکه کاغذ که به
عجله بامداد باقلم آنرا نقاشی کرده
است ، به صحنه فیلمبرداری
برمیگردد وهنرپیشه‌زن خود را
به‌کناری میکشد و باومیگوید:
«نگاه کن، تو باید نقش یك چنین
زنی‌را بازی کنی، باید اینطوری
باشی، این‌خانم اخلاق و صفاتش
اینه ..» وشروع به داستانسرائی
وقصه‌گوئی در بارهٔ نمونهٔ اصلی
خود که پیرزن نقاشی شده باشد
میکند وبدین‌ترتیب هنرپیشه‌فیلم
اودر عوض اینکه برای ایفای
نقش خود به یك روش آکادمیك
پایبك‌راه‌صحیح فن‌بازی ویالااقل
به احساسات انسانی خود متکی
باشد ، باید با از یك تکه کاغذ
نقاشی‌شده برای بازی خودالهام
بگیرد و باقصه‌ای‌را که‌فلینی‌راست
یادروغ برایش سرهم کرده‌است،
بخاطر بسپارد.

فلینی‌دربرخورد با زنهائی
که‌اورا بعنوان‌بزرگترین‌شخصیت
سینمائی و افسانه‌ای ایتالیا
براندازمیکنند و بسویش هجوم
میآورند،همواره‌یك‌حالت‌مشخص
وثابت بخودمیگیرد: پدرمهربان
وبامحبت. جوابشان‌را به شیرینی
میدهد وبمحض‌اینکه خوب آرام
ورامشدند بلند میشود واز جای
خود فرار میکند ! گویا هنوز
نمیدانند ویا نمیخواهند بدانند
که‌فلینی‌معظم، فلینی افسانه‌ای ،
فلینی‌حماسه‌ها،چیزی‌نیست مگر
همان بچهٔ رشد نیافته‌ای که در
قفسهٔ دربستهٔ مغز فلینی محبوس
شده است. عقیده‌اش را راجع به
همه چیز میپرسند ، فیلمها
نمایشنامه‌ها، کتابها ، موسیقی و
پرده‌های نقاشی ... واوتنها راه
فرارا دراین یافته است که از
همه کس وهمه چیز خوب بگوید
وتعریف کندوبدین‌ترتیب‌دهانشان
را ببندد . اغلب وقتی دوستان
کارگردانش اورا بدیدن کارهای
خود دعوت میکنند ، حتی اگر

فیلمشان احمقانه‌ترین کار روی زمین باشد، باز فلینی با خوشحالی صورت اورا میبوسد ومیگوید : « آه ، دوست من ، عزیزم ، تو بزرگترین شاهکار سینمائی را خلق کرده‌ای، اثری که در تاریخ سینما بجای خواهدماند، این فیلم عالیه، مثل یك بمب صدا خواهد کرد، محشره، بی‌رقیبه ، هر کس این فیلم‌را نفهمد واقعا یك الاغ تمام‌عیاره! باید حتماً به‌چشنوارهٔ ونیز بفرستیمش وبعدهم باید در چشنوارهٔ کان معرفیش کنی » بعد باروی همان ، او را میبوسد و قرار را برقرار ترجیح میدهد!

برای چه ؟ آیا فلینی یك دروغگوی متظاهر است؟ در این باره قبلا سخن گفتیم معمای کار خیلی ساده‌تر از اینست که حدس میزنند. نه، فلینی یك دروغگوی متظاهر نیست بلکه کلید معما در اینست که فلینی واقعا از کارها وآثار دیگران « هیچ چیزی درك نمیکند واز تراوشات هنری دیگران چیزی دستگیرش نمیشود. فلینی به‌احساسات، افکار و آثار دیگران وقعی نمیگذارد. او حتی یك اثر خوب را از یك اثر بد یا متوسط تشخیص نمیدهد، حتی یك « اپرا » را از یك « اپرت » تمیز نمیدهد برای پی‌بردن به مسائل دنیای دیگران باید به‌تفکر و تعمق و وتجزیه‌و تحلیل دنیای دیگران، دنیای بزرگان، بپردازد. اما از کی تابحال یك بچه با مسائل بغرنج دنیای بالغ ها و بزرگتر ها کنکاش کرده‌است؟ یك بچه‌حداکثر میتواند بمیزان اجحافی که بوی شده است آگاهی یابد، یك بچه تنها در لابلای ابرهای خواب ها و خیالات خود بپرواز در آید، یك بچه هیچگاه قادر به قضاوت نخواهد بود .

فلینی از نقطه نظر عاطفی مردی بی نهایت حسود ، تملکی وخودخواه است. از حسابگریها و موذیگریهای زنان حسابگر وموذی وحشتی بی‌اندازه دارد . اوحتی نسبت بکوچکترین افراد دستهٔ فیلمبرداری خود نیز حسود است(معروف‌است که برای فلینی دستهٔ فیلمبرداری حکم خانوادهٔ اورا دارد) فلینی همواره درطلب و جستجوی آدمهای مهربان و عطوف‌است، آدمهائی که بتوانند به‌نحوی از او حمایت و نگاهداری کنند واز سوی دیگر، خودمیکوشد تا نقاب همینگونه آدمها را بر چهرهٔ خود بزند. برای فلینی یك کشیش یك کشیش است و یك زن برهنه یك زن برهنه است درست همانگونه که در مدرسه‌وی را آموخته اند. عقیده دارد که رم فاسدترین شهرهاست اما این شهر را ازجیب های لباسش بهتر پشناسد ولی حالا از قرار معلوم قصد دارد به تسخیر نیویورك برود، کسی نمیداند کودك پنهان مغزی نیویورك را چگونه برانداز خواهد کرد! شاید نیز حاصل ، تصویری پرعظمت و خارق‌العاده جلوه کند . تصویری یگانه ، زیبا ، اعجاب انگیز و شاید آمیخته به هیولی بیشتر و عظیم تر از آنچه فلینی با آن رم را در « زندگی شیرین » تصویر کرده بود.(عکس مقابل، صحنه ای از فیلم « ۸/۵ »)

ترجمه : کامران شیردل

آگراندیسمان اثر آنتونیونی

آنتونیونی نابغهٔ
عالم سینما، بار
دیگر یك فیلم
بزرك بوجود
آورده است...

پیام

اگر اندیسمان

کارگردان : میکلانجلو آنتونیونی ـ تهیه کننده : کارلوپونتی ـ سناریو از :آنتونیونی وتونینوگوئوا ـ براساس داستانی از آنتونیونی(ملهم از داستانی نوشته«یولیو کورتازار» نویسنده آرژانتینی) ـ گفتار انگلیسی با همکاری ادوارد باند ـ مدیر فیلمبرداری : کارلودی پالما ـ آهنگساز هربرت هنکاک ـ طراح دکور : آشنون گورتون ـ تهیه شده توسط کارلوپونتی برای کمپانی مترو گلدوین مایر ـ فیلم انگلیسی ـ مترو کالر ـ طول نمایش صد و یازده دقیقه .

هنرپیشه‌ها : دیوید همینگز ـ وانساردگریو ـ سارا مایلز .

داستان :

توماس یك عكاس جوان وموفق است كه كارش بیشتر گرد عكاسی «مد»دور میزند ولی گاهی هم به عكاسی «كاندید»(از صحنه‌های زندگی) رو میآورد . در شروع فیلم اورا در حال خروج از یك حوابگاه عمومی فقیرانه می‌بینیم . وی برای عكسبرداری مخفی شبی را بین فقرا گذرانده است . این عكسها بعدا در یك مجموعه بصورت كتاب چاپ خواهد شد . دربكی دوفصل بعدی فیلم توماس را در حال‌عكس گرفتن از یك «مدل» تك وسپس از چند «مدل» دسته‌جمعی می‌بینیم . دربی خستگی از این مرحله دوم ، وی به «پارك» خلوتی در حومه شهر لندن میرود و درآنجا خود را بامغازله یك زن ومرد روبرو می‌بیند . وی مخفیانه تعدادی عكس از حالات مختلف این‌دونفر از راه دور می‌گیرد ولی زن متوجه میشود وترد او آمده عكسهارا طلب میكند . توماس عكسهارا نمیدهد وبه كارگاه خود بازمیگردد . مدتی بعدسرو كله زن «پارك» پیدامیشود ودرمقابل دریافت عكسها تن خودرا عرضه میكند . توماس یك حلقه فیلم بی‌مصرف باوداده روانه‌اش میكند ، وبعداز رفتن زن چون اصرار او دربس گرفتن عكسها گنجكاوش كرده‌است به چاپ وسپس به‌آگراندیسمان كردن عكسهای «پارك» اقدام میكند . وضع مشكوك زن نظراو را میگیرد ودر یكی از عكسها جهت نگاه اورا دنبال میكند . آگراندیسمان كردن آن تكه از عكس‌دستی را با اسلحه درمیان شاخ وبرگ درختان پارك آشكار میكند . توطئه جنایتی دردست بوده است !

توماس شب به پارك میرود وهمانطور كه انتظار داشت جسدمرد مقتول را در آنجا می‌بیند . باردیگر به كارگاه خویش برمیگردد ومشاهده می‌كند كه شخص یا اشخاصی در غیاب او به محل كارش آمده همه چیز را بهم‌ریخته وفیلم عكسها وتمام عكسهای چاپ شده را بجز یكی برداشته وباخود برده‌اند واین یك عكس باقی مانده نیز طرحی محو ونامشخص از چند رادرمیان بوته‌هاتشان میدهد (طرحی‌كه‌بقول رفیقه دوست نقاش توماس ، كه صبح روز بعد تصویر را می‌بیند،به یكی از نقاشی‌های «آبستره» جوانك نقاش شباهت دارد .)

بعد از اطلاع از این واقعه ، «توماس» در صدد برمیآید كه «كنف» خود رابا دیگران ، دوستان وآشنایان ، درمیان‌بگذارد ولی عواملی مانع میشود : دودختر كه قبلا برای «مانكن» شدن مزاحم او بوده‌اند به كارگاه وی‌میآیندوتوماس گرم‌بازی با آن‌دو میشود ، این بازی به برهنه شدن هرسه درمیان طومارهای كاغذ رنگین («دكور» زمینه عكس) ختم میشود ، توماس به خانه دوست نقاش خود میرود ولی اورا بارفیقه خویش ، سرگرم می‌یابد ، توماس‌به یك «پارتی» شبانه میرود تا قضیه را به‌دوست ومباشر كارهایش خبربدهد . ولی این دوست از دست رفته‌است ، «پارتی» باسیگارهای محتوی مواد مخدر (شاید حشیش یا ماری جوانا) گرم شده است وحرفهای «توماس» دردوستش هیچ گنجكاوی وعلاقه‌ای ایجاد نمیكند وتوماس خود نیز یكی ازسیگارها را می‌پذیرد ... توماس به یك «ارگستر» موسیقی مدرن میرود ولی در آنجا نیز آشنائی نمی‌یابد درعوض وقتی كه یكی از نوازنده‌ها (عصبانی از بازی در آوردن دستگاه آمپلی‌فایر) گیتار خودرا شكسته وبمیان جمعیت میاندازد ونوجوانان برای برداشتن قطعات گیتار خروش میكنند ،توماس قطعه شكسته را بزحمت بدست آورده می‌گریزد وبعد بیرون تالار در خیابان ، این گیتار شكسته را بدور میاندازد ...

در پایان این وقایع ، روز شده‌است . صبح‌توماس بازبه پارك میرود ولی دیگر اثری از جسد نمی‌یابد . در حالی که او شب را باپرسه‌های بی‌ثمر تلف کرده‌است ، عاملین قتل جسد را برده‌اند ...

درپارك یك دسته (ظاهرا) محصل دخترو پسر ، بالباسهای رنگین عجیب و چهره‌های سفید شده در حال بازی «پانتومیم» تنیس هستند ، یا در واقع بدون توپ وراکت ادای تنیس را در میآورند .

توماس ابتدا با حالتی بیمه‌تسخرآمیز متوجه آنها میشود وبعد این توجه گرم وگرمتر میشود بطوری که وقتی «توپ» خیالی تنیس به خارج تور میافتد وبازیگران از او میخواهند که این توپ را برایشان بیاندازد ، «توماس» باعلاقه وصمیمانه اینکاررا انجام میدهد . دنبال توپ نامرئی میدود ، آنرا از زمین برمیدارد وبا صمیمیتی چون صمیمیت بازیکنان ، آن را پرتاب میکند .

مکثی بروی چهره درشت او بعداز پرتاب توپ ، یك لحظه تفکر و سپس تعویض دور توماس از زاویه‌ای سرازیر ، از بلندی وبرزمینه چمن سبز .

مرد محو میشود وزمینه سبز گستردهٔ‌خالی باقی میماند ، براین زمینه از دور

اگراندیسمان

حروفی ریز پیش آمده بربرده نقش می‌بندد :

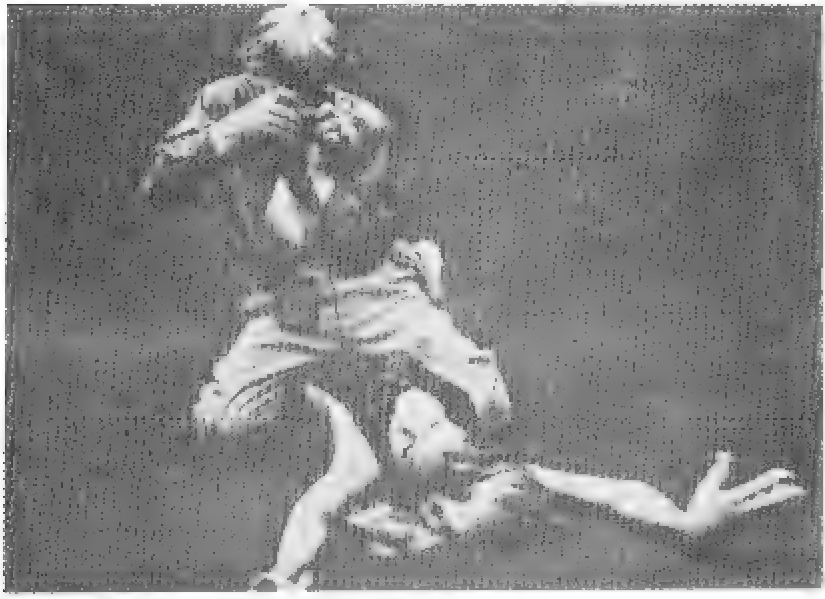
The End

*

در اینجا چهار تافیلم از آنتونیونی نشان داده‌اند که من یکی (خاطرات یك عشق) راندیده‌ام و استنتاج فلسفه فکری از این سه فیلم که دوتایش جزو یك تثلیث (تریلوژی) و یکی جدا از حرفهای قبلی فیلم ساز است برای من میسرنیست و هرچند از گفته‌های‌خود آنتونیونی ضمن مصاحبات وحرفهای کسانی که فیلم‌های اورادیده‌اند از ما و در ترتیب وتوالی اصلی دیده‌اند میشود ، بعضی‌مایه‌های مشترك فکری استخراج کرد ولی مافعلا یك مقدار به حسب ضرورت باید باین یك فیلم مشخص او بپردازیم واگر حرفی هست ازاین فیلم بیرون بیآوریم .

فرانسیس بیکن میگوید :

«من نمیخواهم از داستان گوئی طفره بروم ولی حیا‌میخیلی دوست دارم‌کاری بکنم که «والری» گفته‌است : دوست دارم احساس متثلل کنم بدون اینکه مسلال



«نقالی» دربین باشد چون بمحض اینکه نای داستان و نقالی دروسط میآید ملال آغاز می‌شود.»

آنتونیونی میگوید :

«من آدمی هستم که بجای آن که چیزی برای گفتن داشته باشد، چیزهائی برای نشان دادن دارد. گاهی اوقات این هردو یکی میشود ویك اثرهنری بوجود میآید. بهر حال در حد من نیست که بگویم درمورد من یك چنین چیزی تا بحال اتفاق افتاده است یانه ...»

اضافه میکند «آگراندیسمان» گواه این حقیقت است که لندن مدآلود، شهر عیش و عشرت شدداست. این فیلم بیست و چهار ساعت از زندگی یك عکاس مد است که برزمینه دنیای مد لندن، مانکن‌ها، پارتی وبخصوص عکاسان بابطبع روز که بیش از هرکس‌در بوجود آوردن چهره امروزی لندن سهیم بوده‌اند، قرار گرفته است.

*

آیا چون زندگی امروزه پیچیده‌تر شده بشرامروز از حقیقت ذات هستی دور

اگراندیسمان

افتاده است، ازاین حقیقت که نفی مطلق بودن وبه «بودن واقف بودن» خوب و زیبا وعزیز وشریف است؟ آیا آنچه بیرون این اصل تبلیغ میکنند فقط برای خود آنها در زمان آنها مصداق داشته است؟ آیا برای پیوند مستقیم‌تر باهستی باید زندگی را مثلا به صورت رفع ضروریات اولیه ساده تصور کرد، بصورت تماس مستقیم‌تر با جلوه‌های مادی هستی، بصورت تلاش مستقیم‌تر بااشکال زنده ومادی زندگی؟ آیا این «تمدن» درمفهوم وسایل مصنوع بین ما و «مادرهستی» فاصله انداخته است بطوریکه زندگی برای ما جز خاطره‌ای غریزی از گذشته چیزی نیست؟ واینکه زندگی مجازی می‌نماید آیا بخاطر فاصله‌ایست که علم دراین مدت بین‌انسان وهسته‌ی هستی بوجود آورده‌است؟

آیا اینکه همه چیز تصویری مجازی از واقعیتی می‌نماید که هرکس درهر نوبت زندگی یك‌بار باید به تنهائی وبرای خودش آنرا تثبیت کند (و نتیجه تجارب دیگران دراین مورد با متوقف‌شدن زندگی آنها از بین میرود)، آیا این فردی بودن تجربه‌های واقعیت نیست که‌آنرا نسبی وقابل تردید کرده‌است؟ آیا حقیقت هستی آن چیزی نیست که از طریق حواس بصورت معیارهائی از واقعیت به‌ذهن

ما میرده میشود ؟ وبشر امروز بازندگی زنده ومحسوس ومجسم تا چه حد تماس‌جسمی دارد ؟ تجربیات ذهنی او تاچه حد بارور از درك مستقیم حواس خوداوست ؟ حقایق انباشته شده در ذهن «تاچه حد بعنوان نمایندههای ذات‌هستی اصالت‌واعتبار دارند ؟

«آگراندیسمان» پاسخی ، راه حلی ارائه نمیدهد ، تا هیچ طرحی مثلا به شکل بازگشت بـه زندگی ساده بآن صورتی کـه «تورو» در «والدن» بازمیگوید پیشنهاد نمی‌کند . آنتونیونی فقط شکل موجود را تصویر کرده است وحتی این شکل‌را بصورت فاجعه مطرح نمی‌کند ، اگرواقعیت فیلم‌او فاجعه ومخوف‌مینماید بخاطر همیـن است که او سعی در تبلیغ ، تغییر وراهنمائی وانتخاب طرفیت نداشته است . سعی وی فقط در این بوده که شکلی خاص از زندگی را در یك محدوده « دراماتیك » با یك تمامیت نسبی ، در پیوستگی نقسانی با زندگی نشان بدهد ... وفیلم اینکار را در مدتی نزدیك به صد دقیقه در چهار یا پنج موقعیت برخوردار از صداقت وطبیعی بـودن زندگی ، قابل قبول و باپاك منطق زندگی وار (یعنی بدون منطق مصنوع درام های متعارف وبی‌منطق در روانی غیرقابل پیش بینی‌اش) انجام داده است .

یك، دوجلسه عکسبرداری ، دیداری از یك عتیقه فروشی، از یك پارك ، یك

اگراندیسمان

برخورد منصفانه‌ی « اروتیك» ، یك جلسه چاپ عکس ، دیدار دیگری از پارك درشب، شرکت دریك محفل عیش ... وبالنوعیم تیس ، رساترین وزیباترین فصل پیامی فیلم (بی آن‌که سمبلیك باشد) .

چون نیست زهرچه هست جز باد بدست ...

بعداز پرتاب توپ موهوم ، تنها یك لحظه بارقه تفکر وتردید ، بارقه وقوف و یاسی درباز گشت به وقوف در چشمان توماس نمودار می‌شود ولی آنقدر عمراین وقوف کوتاه است که !

«توماس» بریهنه سیز چمن ناپدید می‌شود ، حقیقت به مجاز وهمه چیز به زوال یك زندگی بی تفکر که تعمق در هستی را نفی کرده است می‌پیوندد .

****

چه چیز باعث شده که توماس ونسل توماس باین مرحله برسند . این سئوال بیك رشته چند هزار ساله تمدن برمی‌گردد . بشر امروز از مرحله نخواستن گذشته ، او دیگر «نمیتواند» فکر کند او «خیام» را عملا زندگی می‌کند ، در لحظه زیست می‌کند ، هدفهای او هدفهای لحظه‌است و لحظه‌ای بعد فراموش می‌شود بی آنکه از هدف

لحظه قبل چیزی در دست او مانده باشد یا آنکه بخواهد که بماند (گیتار شکسته)

سرد وتهی وتنها وزندگی می‌کند . پیوندهایش موقتی واضطراری است «باکسانی که تصادفا در وضع او شریکند» .

توماس از پشت دریچه دوربین عکاسی خودش زندگی می‌کند ، یك زندگی مجازی ، با دید دوبعدی مشروط ، اما مجاز چیست ؟ در قیاس با کدام حقیقت باید دنیای اورا مجازی دانست ؟ او به نمایندگی ماشین خودش می‌بیند ودر زندگی شرکت می‌کند واین شرکت کردن بهیچ وجه رنگ علاقه یا درك مسائل عاطفی دیگران را ندارد .... او هرگز از حد وساطت دوربین خود به موضوعش نزدیکتر نمی‌شود ، نمی‌تواند بشود . زندگی در تمام شکل‌هایش از فقر (شروع فیلم) تا عشق (دریارك) وقتل (صبح عشق در پارك) فقط بعنوان موضوع عکاسی ، بعنوان عدول های «دیدنی» از روال عادی زندگی برای او جالب است . در مکالمه توماس با مباشرش «ران» می‌شنویم که از تصاویر پارك بعنوان یك موضوع فوق‌العاده نام می‌برد ... «توماس» را زندگی بعنوان فرزند خودش ، یك جزء طبیعی خودش در درون خویش پذیرفته است ولی او به این اعتماد طبیعی خیانت می‌کند .

در میان فقرا می‌خوابد بی‌آن که در وضعیت آنها شریك باشد ، وحتی بعدا با سوزاندن لباس خویش کمترین پیوندی را که ممکن است (بصورت بو) از آن زندگی بااو باقی مانده باشد نفی می‌کند ...

«توماس» در این زندگی بصورت یك جاسوس ، یك «دید زن» منحرف زندگی می‌کند و حقیقت زندگی برایش حتی در برداشت ساده وغیر پیراسته‌ای آن (تصاویر «کاندید» از فقرا ، از پارك) بایك بینش مسخ شده یاو منتقل می‌شود.... توماس هرگز معنی واقعی نفی وطرد پیوند با زندگی را که از جانب او تعمدی بوده وتیز بینش منحرف خود را بدرستی وکامل درك نمیکند تا وقتی که زندگی در

شکل پوچ وبازیگر وبی‌هدف ومتفن خودش اورا درآن جریان پارك آنطور بازی میدهد و بدنبال چیزی که جلوه مسلم واقعیت بنظرش میرسد میدواند وبعد با یك پیچ غیر منتظره‌ی مسخره وبی‌معنی رویرویش می‌کند ودست خالی بجایش می‌نهد .

در فیلم به جستجوی ، نه یك راه حل ونه حتی یك جور قاطعیت ، به جستجوی نمودهای دیگر از دنیای آنتونیونی در شکل خاص اگراندیسمان ادامه میدهیم :

این طرز راه رفتن خوابگردانه ، خسته وبیحال وبی‌اراده کارگران ژنده‌پوش آغاز فیلم (برزمینه تیره ــ باجامه‌های تیره ــ بااشاره‌به‌تصویر قطاری که در تونل فرومیرود) آیا برگردان نحوه کارگران دنیای آدم ــ ماشین های «متروپلیس» اثر فریتزلانگ» نیست ؟ اما در آنجا دنیای رویائی آینده نشان داده می‌شود ، آیا این آینده قدری زودتر از آنچه فکر می‌کردیم‌ومنتظر آن‌بودیم بما نرسیده است؟

تبادل تصویر این فقیران با تصویرهای پرجنب‌و جوش از شادی بی‌دلیل جوانان باز یاد آور آن عده از آدمهای مرفه متروپلیس است که از ثمرات کارکردن آدمهای ماشینی زندگی می‌کردند ونیازی به کارکردن نداشتند ووقت را با بازیهای شاد وبی خیال می‌گذراندند ...

اگراندیسمان

فیلم در همان نخستین لحظات شروع ریشه انکاء به واقعیات ظاهری را در تماشاچی قطع می‌کند ، توماس باظاهر فقیران ودر میان فقیران از خوابگاه آنان خارج می‌شود ولی چند قدم آنطرف‌تر سوارروولزرویس میشود وبراه میافتد وچند دقیقه بعد معلوم میشود که او یك عکاس مرفه وموفق است .

اولین جلسه عکسبرداری ، خیلی سرد وحرفه‌ای وبدون کمترین ارتباط معنوی عکاس با موضوعش بعنوان یك انسان برگذار می‌شود . تمتعی که عکاس از موضوع خودش برمیگیرد (واین تمتع حتی با یك اوج التذاذ جنسی همراه است) جز بوساطت دوربین عکاسی نیست . شکل فیلم دراین فصل بسیار بدیع است ، فیلمساز بدون توسل به تدبیر قدیمی ثابت کردن عکس برای نشان دادن اثر عکاسی ، در تداوم یك نمای ثابت از مدل عکاسی ، جهش هائی ایجاد کرده است ...

دستورهای خشك وکوتاهی که عکاس به دستیار خود می‌دهد به‌جلسه عکسبرداری حالت یك عمل جراحی را میدهد ، واین همان حکمی است که عکاسی برای توماس دارد در دومین جلسه عکسبرداری فیلم باز تاکید صریح‌تر وخشن‌تری است روی تلقی بسیاری عاطفه ومادی‌عکاس بموضوع‌هایش ونیز روی شئی بودن زن های فیلم تا

اینجا ، زنهائی در حالت انفعالی کامل ، بی‌هیچ شخصیتی ، بی‌هیچ روح زندگی بجز جنسیت مادی آنها که تازه آنهم برای توماس بعنوان یك مرد جالب نیست ... او به «مدلهایش»دستور میدهد لبخند بزنند بی‌آن که بر خلاف عکاسان وکارگردان‌ها ، سعی در ایجاد حالت مساعد برای لبخند داشته باشد . او حتی درست حالت معکوس را برای لبخند زدن بوجود میآورد ، باخشم وفریاد از آنها لبخند میخواهد (واشاره طنز آلود وظریف بر چهره یکی از «مدل» ها که قسمت پائین صورتش زیر ترئین سرپوش او مخفی است) ... هیچ چیز «انسانی» در خصوصیات این موضوع‌ها وجود ندارد ، از اولین معارفه ایشان از پشت «تابلوئی» تاگیره‌هائی که به لباسهایشان زده می‌شود وطرح لباسها وشکل های خاصی که‌به بدن خودشان میدهند ... اینها اشکالی اغراق شده وغیر طبیعی از زندگی هستند .

فصل بعدی ، دیدار از کارگاه «بیل» (آن دوست نقاش) ووجود رفیقه نقاش (که باز از پشت شیشه معرفی می‌شود.) ودر تلقی نقاش نسبت به نقاشی‌هایش معنی پیدا می‌کند :

ــ اول که اینها را می‌کشم نمیدانم چه میخواهم بگویم ، بعدا یك دستآویزی توپشان پیدا می‌کنم (اشاره بهیك نقاشی «آبستره») مثل این یا .

(... وتصادفی نیست که در آن صحنه بعدی ، دخترك رفیقه نقاش تنها تصویری را که از جنایت در دست توماس باقی مانده ویگانه دستاویز یاوسیله ارتباط اوبااین ماجرا است به یکی از نقاشی های «بیل» مانند می‌کند) .

.. وباز اشاره‌ایست به نقش زن ومعنای زن در زندگی مرد امروز : یك موجود بی‌روح وبی‌شخصیت ووسیله بهره برداری . در خروج از کارگاه نقاش ، توماس در کارگاه خودش باآن دو دختر جوان روبرو می‌شود که میخواهند «مدل» عکاسی شوند . نحوه رفتار «توماس» بااینان واطاعت محض ایشان تائید این مدعاست .

* * *

عکاس در اتومبیل خود بر زمینه‌ای از سروصداهای شهر شلوغ وموسیقی جاز حرکت می‌کند . زمینه سرخ ساختمان‌ها (که توسط فیلمساز تعمدا رنگ شده است) به بیان این حالت هیجان واشتغال وسرعت بیشتر کمك می‌کند ...

بعد اتومبیل توماس به خارج شهر میرسد ، به محیط خلوت تر وآرام‌تر ....و وجود یك تك خانه‌ی آبی رنگ این آرامش را بشارت میدهد .

دبداری است از یك دکه عتیقه فروشی (که عکاس میخواهد آنرا برای یکی از آشنایانش معامله کند) که محیطی ساکت وسنگین وآرام دارد وروح گذشته در آن باقیست (فیلم در یك قسمت بعدی باین پایگاه گذشته رجعت می‌کند).

بعد فصل زیبا ووهم‌انگیز «پارك» است که «فریب بزرگ» دنیای توماس باشد. اشاره بهیك تنیس واقعی که در «پارك» جریان دارد (وتطبیقی با تنیس موهوم و مجازی آخر فیلم را پیش میآورد) پارك بظاهر ، محیط آرامش وسکون وصفاست، ولی محیط ، آنچه می‌نماید نیست ، کمااینکه معاشقه آن زن ومرد که موضوع عکسهای «توماس» می‌شوند نیز درست نقطه مقابل معاشقه است ، نفرت است در نهایت اوج ، که به نابودی ختم می‌شود .

اشاره‌هائی در محاوره کوتاهی که بین توماس ودختر «پارك» (که آمده فیلم عکسها را ازاو بگیرد) پیش میآید قابل تعمق است . دختر می‌گوید :

ــ توحق نداری اینطور مزاحم آرامش مردم بشوی .

توماس جواب میدهد :

ـ تقصیر من نیست که آرامشی وجود ندارد .

توجه کنیم به دو معنی Peace : آرامش وصلح و نیز در آن قسمت که دختر با تقلا می‌کوشد دوربین را از دست توماس در بیاورد وعکاس باو می‌گوید میاندمان را بهم نزن ، تازه باهم آشنا شده‌ایم ... دختر میگوید :

ـ نه ، ماباهم آشنا نشده‌ایم ، تو هیچوقت مرا ندیده‌ای ...

...واین درست همان چیزی است که آخر کار «توماس» بآن میرسد ، وقتی تمام شواهد مجسم قتل (قاتل ، مقتول ، عکسها) را از دست داده است .

* * *

در بازگشت به عتیقه فروشی ، یك آهنگ «رومانتیك» قدیمی از داخل مغازه به استقبال توماس میآید ، در مغازه دختری است که با خلسه خاطره آمیزی، صفحه «گرامافون» را نوازش می‌کند .

این دختر بنظر میرسد که تنها سمبل (نماد) سادگی محفوظ مانده از گذشته‌و نماینده «رومانتی سیزم» در مفهوم «گریز» EscaPism باشد ، ودختر خود

اگراندیسمان

قصد فروختن دکه ورفتن به محیطی دیگر را دارد .

آیا وجود این دختر، تنها «شمه‌ی دور از یك «رگه روشن» (یعنی امیدوار کننده‌اش) در سرتاسر این اثر است ؟ دختری که «ساده» بود ونگاه توماس در چند ثانیه تعمق‌بر چهره پاك او چیزی از حال آن نگاه بعد از برتاب نوپ موهوم را در خود داشت .

در اینجا باز توماس بشدت وبوضعی بی‌منطق بیك ملچ موتور هواپیما جلب‌می‌شود وباشور وولع میخواهد آنرا همراه برد ولی بعداز این شور میافتد وراضی میشود که ملچ را بعدا برای او بفرستند ... بعدا ، یعنی در جریان دیدار بادختر پارك ، که ملچ را بخانه او میآورند ، وقتی که حامل این ملچ می‌پرسد : شما امروز یك ملچ سفارش دادید ؟ توماس قضیه را که مال همین یکساعت پیش است یکلی از یاد برده وهدف برایش کاملا دور شده است . بعدا که ملچ را بیاد میآورد وباکمك حامل، آنرا به داخل کارگاه میآورد ، بر سطح سفید کف زیرزمین ملچ «درغیر ماوضع الیه» ، در محل خارج از مصرف خوش بسیار پوچ واحمقانه ومضحك جلوه می‌کند، این نکته تائید می‌شود هنگامی که توماس در مراجعت شبانه از پارك ویافتن جسد

مقتول، هنگام ورود به‌کارگاه لحظه‌ای جلوی ملیخ که آنطور بی‌معنی آنجا افتاده می‌ایستد وبانوك پا بآن اشاره می‌کند .

در صحنه رستوران و دیدار با « ران » ، دوست و مباشر عکاس متوجه میشویم که دفتری از عکسهای زنده و طاهرا « رئالیستی » (واقع‌گرا) توماس در حال تکوین است و توماس قصد دارد عکسهای «پارك» را باین مجموعه اضافه کند بطوریکه « از خشونت صحنه های قتل و کثافت بکاهد » .... در اینجا غیراز اشاره قابل تعمق روی موضوع «آزادی»ای که ممکن است باپول تحصیل شود (وعکس آن مرد زنده پوش که « ران » بعنوان نمونه یك مرد آزاد نشان میدهد) باین نکته با ظرافت توجه داده می‌شویم که شخص یا اشخاصی مراقب توماس هستند ، در یك تصویر بعدی ، در لحظه‌ای گذرا دختر پارك را در اتومبیلی کنار یك مرد در تعقیب اتومبیل توماس مشاهده می‌کنیم ...

باز از نکات قابل توجه ، موضوع گروهی است که شعارهای ضدبمب وضد جنگ در دست دارند . یکی از این شعارها با عبارت «بروید ، دورشوید» در اتومبیل توماس قرار داده می‌شود ولی این «پیام» بدون اعتنای عکاس از جا کنده شده زیر

اگراندیسمان

دست ویا میافتد وعکاس بدکارگاه باز می‌گردد .

در کوچه خلوت ، پست در کارگاه عکاس چندبار پیاپی بوق میزند . تنها یك پیرمردسراز خانه‌ای بیرون می‌کند واین نماینده گذشته، حیران ازعمل بی‌انگیزه‌ی این جوان بخشم بااو مقابله می‌کند (مقابله مشابهی بین توماس وآن پیرمرد مغازه عتیقه فروشی در نوبت اول دیدار توماس از مغازه نیز موید نهایت بعض و عدم تفاهم از جانب یك نماینده نسل گذشته بدیك نماینده نسل جوان بود .)

* * *

دختر پارك ، برای پس گرفتن عکس‌هایش به آتلیه توماس میآید ، این تنها زن باشخصیت وبااراده در بین تمام زنان اطراف توماس است که تاآن لحظه دیده‌ایم ، توماس میکوشد اورا «مدل» قرار بدهد ولی دختر نمی‌پذیرد ....

در طول دیدار سرشار از کشش درونی ونهانی ایندونفر که طی آن هنوز معنی کامل شخصیت دختر واصرار او در پس گرفتن عکس ونحوه مقابله‌اش باعکاس از نظر توماس (تماشاچی) پوشیده است ، مابادختر بعنوان اولین شخصیت بارز و معمائی فیلم که رفتارش در خدمت یك قصدو اراده خصوصی است ومتفکرانه‌عامدانه

زندگی میکند ، روبرو می‌شویم . او حتی وقتی که تن خود را به توماس عرضه می‌کند باز حالت آمر دارد ... رابطه ابتدوئفر که باتروپر از هردو سو توام است با خروج دختر در حالی که توماس یك فیلم قلابی باو داده است ، پایان می‌پذیرد ، عوض کنه ندارد ، دختر نیز شماره تلفن قلابی داده است ، در حالی که هنوز از حقه توماس خبر ندارد .

در طول این دیدار بامعنی وبسیار خوش طرح وزیبا ، یك جااشاره‌ای به رابطه توماس ، بازنها وملال اواز زیبائی می‌شود وتاکیدی بروجود بچه در رابطه زن ومرد. در طی فیلم غیر از این مورد در دو لحظه دیگر ناظر توجه توماس به‌بچه‌ها هستیم ، گوئی وجود بچه بنحوی رابطه عقیم یك زن ومرد را (که فریب عشق از بین آندو رخت بربسته وجنسیت سریع نیز جز رضایت زود گذر حاصل نمیدهد) توجیه‌می‌کند... ونیز آیا بچه در زندگی خالی اکثر ما، معنای انتقال هستی وادامه هستی را ندارد ؟

اشاره زیبا وبامعنی دیگر در جریان موسیقی تندی پیش میآید که طی آن توماس به دختر که خود را همراه با ضرب آهنگ تکان میدهد میگوید :

ـ نه ، اینطور نه ، خلاف ضرب ....

واین آن تلاشی است که نسل امروز یگانه راه اعلام موجودیت خویش تشخیص داده است ، خلاف مسیر معمول، خلاف روال عادی زندگی آدمهای عادی ملال‌انگیز...

* * *

صحنه «اگراندیسمان» ، لحظه‌ایست که برای توماس عکاس لحظه بزرگ «مکاشفه» باشد ... او در جریان چاپ عکسهای پارك، چیزی در جهت نگاه دختر نظرش را جلب می‌کند . محل تلاقی نگاه دختر را روی تصویر مشخص وسپس تصویر را چاپ می‌کند وبااگراندیسمان های پیاپی از این قسمت ، به واقعیت یك قتل در پشت رابطه ظاهری عاشقانه پارك پی‌می‌برد .

جنایت در معنی وشکل متعارف آن ودر قیاس کلی واجتماعی (عدالت) مورد نظر توماس نیست . در اینجا واقعه‌ای رخ داده است که چشم توماس در معنی خلاف آن را مشاهده کرده وفقط چشم واقع‌بین دوربین بانگاه سرد وکاملا بی‌اعتناء آنرا ضبط کرده است . برای توماس انگیزه قتل وحتی قاتل ومقتول هیچکدام آشکار نیستند . آنچه اورا به قتل وقضیه آن ودخترك «گرم» می‌کند ، شکل معمائی آن است که در جریان کشف قضیه هرچه بیشتر اورا کنجکاو کرده وحل قضیه برایش بارضایت ویك جور ذوق زدگی همراه بوده ... ولی آنچه پس از کشف این ماجرا در تلفن بدوستش «ران» می‌گوید معنی ذوق وولع اورا روشن می‌کند . توماس جنایت را فقط در قالب عکسهائی که خودش از این ماجرا گرفته است مشاهده می‌کند وموضوع صرفنظر از نظر او بعنوان یك مورد جالب عکاسی (شاید برای چاپ در کتاب یا مجله) قابل اهمیت است .

اولین عاملی که برای انحراف ذهن توماس از این قضیه پیدا می‌شود (دو دختری که برای عکس گرفتن به کارگاه او میایند) باستقبال توماس روبرو می‌شوند، گوئی خود او از آلوده شدن باین قضیه ، از علاقمند شدن‌به «معنای» قتل و وجه اشتراك احساسی باآن بیدا کردن بیم داشته باشد .

بازی توماس با دخترها اورا با احساسی از خلاء وآلودگی (کاغذ مچاله شده‌ای که بستر بازیگوشی آنهاست) بجا می‌گذارد . باختم این «بازی» باز در توماس توجه وتفکر (شاید علیرغم میل خودش) نسبت به قتل بیدار می‌شود . در جستجوی ایجاد

ارتباط بادیگران ودر میان گذاشتن موضوع بایك نفر دیگر (كه تلقی آن یك نفر دیگر محك اهمیت موضوع نزد توماس می‌تواند باشد) ، توماس به خانه دوست نقاشش می‌رود ولی‌اورا با رفیقه‌اش مشغول تر از آن می‌بیند كه بشود حتی یك لحظه نزدشان توقف كرد .

عكاس شباند به «پارك» رفته ، واز زیر چشم آن چراغ «نئون» بی‌معنی گذشته : جسد آنجا افتاده . نشانه‌ای فاقد هویت از یك جنایت بی‌هویت . تقاله یك رویداد ، كه بصورت یك جسم بی‌معنی هیچ كمكی در بیان معنی آن رویداد نمی‌تواند بكند.

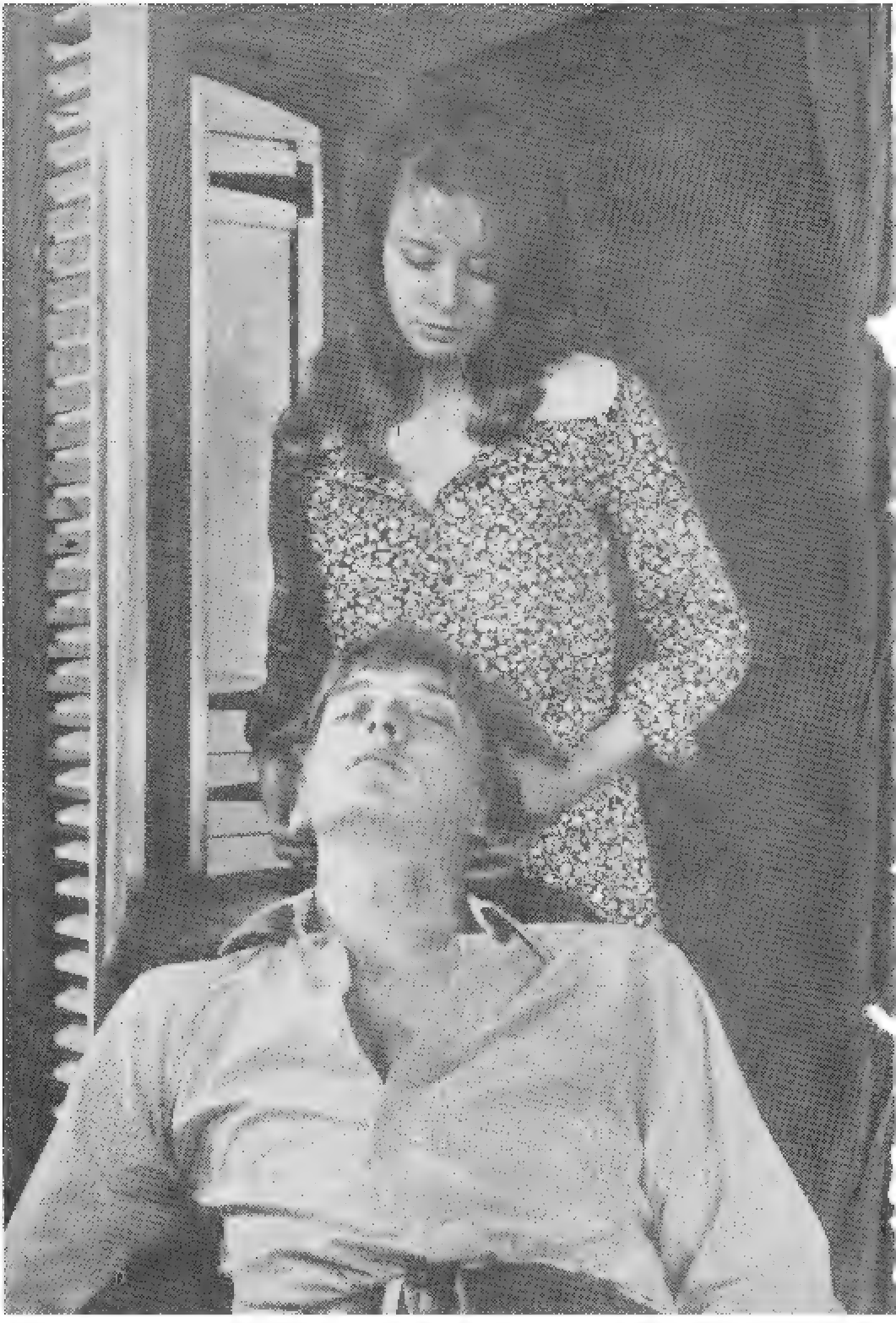
توماس به‌كارگاهش باز می‌گردد درغیاب او كسانی به كارگاهش آمده همه چیز را بهم ریخته فیلم عكسهای «پارك» وتمام عكسهای چاپ شده را باخود برده‌اند وفقط گوئی بصورت یك یادآوری تمسخر آمیز تنها چیزی كه هیچ نشانه ومدرك شخصی نیست (عكس محوی از جسد) را باقی گذاشته‌اند ، این یك كار یك بازی شكنجه آمیز باتوماس می‌تواند باشد ، چون اگر این عكس را هم نداشت در آینده نزدیك یا دور می‌توانست در تمام قضیه شك كند ، می‌توانست فكر كند كه تمام این جریان خواب وخیال ووهمی بیش نبوده ولی دردست داشتن این عكس اورا از قاطعیت یك

اگراندیسمان

چنین نتیجه‌گیری آرامش بخشی باز میدارد ... در عین حال قاطعیت یقین را نیز باو نمیدهد . این عكس می‌تواند انگیزه شك دائمی توماس باشد .

رفیقه نقاش نزد توماس می‌آید ، عكاس می‌كوشد اورا در جریان بگذارد ولی نمی‌تواند آن معنائی را كه این ماجرا برای او دارد به دختر منتقل كند ودختر كه خود گرفتار مسئله خصوصی خویش است از شكل حرفهای توماس قضیه را باشك و تمسخر تلقی می‌كند و میرود .

عكاس به خیابان میرود . در یك لحظه بین عابرین دختر «پارك» را مشاهده می‌كند ولی دختر در لحظه بعد بنحو عجیبی ناپدید می‌شود طوریكه عكاس نمی‌تواند در این مورد بخود اطمینان بدهد ... تلاش وی برای یافتن دختر ، اورا بیك تالار موسیقی روز رهبری می‌كند ، آنجاكه گروهی جوان آهنگ تندی را اجرا می‌كنند و گروهی جوان با چهره‌های مات وغرق خلسه باین موسیقی گوش میدهند ، موسیقی امروز كه دو مشخصه بارز آن صدای بلند وضرب سریع باشد ومصرفش انباشتن ذهن شنونده بدون استفاده زیادی از جانب‌شنونده . آهنگی كه شنیدنش زحمت فكر كردن لازم ندارد وسروصدای شنابانش ذهن را از هر فكری می‌پیراید.



دراینجا دستگاه «آمپلی‌فایر» خراب میشود ویکی از نوازندگان باخشم‌گیتار خودرا خورد کرده شکسته آن‌را وسط تماشاچیان میاندازد. اقبال عمومی باین هدف بی‌معنی، توجه توماس را برمی‌انگیزد، درواقع اوبه گیتارشکسته صرفا برای اینکه هدف دیگران است حریص میشود وبی‌معنی بودن این هدف راوقتی می‌فهمد که‌دیگران را در توجه به گیتار، باخودش یکی نمی‌بیند... انگیزه‌ای بسیکی ومرگی یك گیتار شکسته اورا از تعقیب قضیه قتل منحرف کرده‌است.

با سلب این انگیزه توماس باز در دنباله مسیر قتل ودر جستجوی یافتن یك هم‌زبان به خانه‌دوستش «ران» میرود. دراینجا یك میهمانی برقرار است ودوست‌او «ران» باجمعی دیگر به دودکردن سیگارهای مخدر مشغولند «ران» ازاین عوالم دورتراز آن‌است که بتوان اورادرجریان قضیه قتل گذاشت. توماس در همان‌لحظات اول سعی در انتقال موضوع، از قصد خود منصرف میشود وبعد که «ران» می‌پرسد:

ـ راستی گفتی دربارك چه دیدی؟

جواب میدهد:

اگر اندیسمان

ـ هیچ

... وخود تسلیم موقعیت میشود و میگذارد که موقعیت اورا تخدیر کند وجذبه موقت محیط همه‌چیز را از خاطرش بشوید.

صبح روز بعد، توماس منگ ومخمور از بستر برمیخیزد، بدنبال فشار بقایای یك مسئولیت مبهم که‌خواه‌ناخواه در اثر اطلاع از قضیه قتل در وجود او پیداشده به «پارك» میرود...

اثری از جسد نیست. شب در فاصله‌ایکه «توماس» گرم انگیزه‌های آنی بوده، قاتلین جسدرا برده‌اند و حالادیگر از تمام این ماجرا کمترین نشانه مجسم وقابل ارائه‌ای (برای متقاعد کردن دیگران وانتقال موضوع بایشان) در دست نیست.

«توماس» که آخرین‌نشانه ودستاویز درك ووصول بیك واقعیت را از دست داده در خلاء وسیع خویش تنها وسرخورده جا میماند. اگر او این واقعیت را می‌توانست بخودش ثابت کند در پوچ بی‌معنای وسیع زندگی، زندگی‌ای‌که هیچ چیزش آنچنان که می‌نماید نیست و حقیقت کامل وثبیت شده‌ای وجود ندارد و همه‌چیز وهم ومجاز می‌نماید، دراین کابوس بیداری یك دستاویز کوچك، مثل

دستاویزی که آن نقاش در نقاشی بی‌معنای خویش یافته بود ، برای خود پیدا میکرد، ولی‌حالا ....

دراین هنگام است که جماعت جوانان‌شاد وپرسروصدا ازراه فرامیرسند ،همان گروهی که باچهره‌های سفید کرده‌شان در شروع فیلم دیدیم این چهره‌های‌سفید که اختلاف ظاهر را از بین برده وبا نوع هم شکل عروسك مانند به آدم‌ها داده (سمبل (نماد) نفی‌فردیت باشد) آیا تصویر دیگری از مجاز ظاهر آدمی نیست ؟

جوانان مشغول‌بازی تنیسی میشوند که درآن توپ وراکتی در کار نیست ، توماس ابتدا با تفننی تمسخرآلود سرگرم تماشا میشود ولی بعد بتدریج گرم و محو بازی و حتی در توهم آن شریك میشود بطوریکه «توپ» راکه خارج از محوطه افتاده بر میدارد وبرای باریکتان میاندازد .

در این حال ، بعداز پرتاب توپ موهوم، چهره‌درشت‌اودر معرض نگاه ما قرار می‌گیرد . چشمان توماس حرکات توپ را دنبال میکند ، کم‌کم چیزی از خاطره به ذهن او باز میگردد و چشمانش برای مدتی کوتاه رنگ تفکر وبادآوری را بخود میگیرد .... ودرهمین موقع «صدای توپ» از خارج تصویر شنیده میشود !

... مجاز به نحو دلهره‌آور وغیرقابل توجیه و وحشتناکی به واقعیت پیوسته است .

* * *

آگراندیسمان حیطه بی نهایت وسیعی است که میدان برای تکاپو و جستجو

بسیار دارد ، اما دراین حیطه راه‌های فرعی آنقدر زیاداست که هر پژوهنده میتواند برای خودش باخبرهای خصوصی از گشت وگذار و تماشای خصوصی باز گردد که بحرفش با پژوهنده دیگر وپژوهندگان کاملا یکی نباشد .

« آگراندیسمان » سر راه رهرو جابجا پرسش می‌نشاند ، پرسش‌هائی که تنها وجه اشتراك جهانی انسان‌های عصرماست که به گفته‌ای « اگر ذهنشان رشدطبیعی خودرا طی کرده باشد بطور قطع بسرگشتگی خواهد رسید .»

تندای که جوانان سپید چهره‌ی آغاز فیلم ضمن دویدن وفریادهای مصروعانه خویش به آن دوزن راهبه وآن سرباز گارد میزنند ، تلقی آنها را نسبت به مذهب از یکطرف وسنت ونظام از سوی دیگر خلاصه میکند ..

امروز بشر بنظر میرسد که همه مشغله‌های دیرین آسمانی و زمینی ، را از دست داده باشد بی‌آن‌که‌چیزی دراین قبال عایدش شده باشد ویا بتواند وبخواهد که برای خود بتراشد .

شرافت «هنری» و «وقوف» برایش دیگر اصالتی ندارد . آخرین جنگ بزرگ بانام فجایع و مصایبش پشت گوش اوست ، اما امروز هیچ یك از جانیان جنگ (بجز یك نفر) در زندانها باقی نمانده‌اند ویك جنگ بزرگ دیگر اجتناب ناپذیر بنظرمیرسد ، در حالی که جنگ‌های محلی درتمام این بیست وچند سال مرتبا بردوام بوده‌است بترامروز نه‌رسالتی را که علوم منقول قرون وسطی یعنی محور کائنات برای او قائل بود قبول دارد ونه مشرب‌نفس تن (اشراق)را برای وصول به رستگاری ودل نهادگی ... او خودرا نسبت به دنیائی که در آن زندگی میکند ، نسبت به تنی که در آن اسیر است نامانوس حس میکند ، ووجود روح در این قالب (بصورت تجلی فکر و حس) برایش مزاحم‌است ودفع این مزاحمت رادر توسل به تخدیر فکر بهر وسیله‌ای که شده با مستغرق شدن در عیش «آنی» ، جنسیت، در مخدرات ، در هیاهوی موسیقی ، در دویدن ومصروعانه فریاد زدن تشخیص داده است .

اگر برای خیام (وتسل انگلیسی بعداز فیتزجرالد) نباندیشیدن در لحظه زیستن باید یاسمی وتعمد صورت می‌گرفت ، تسل امروز این خوشبختی را دارد که برای فکر کردن محتاج نهی نیست . نباندیشیدن برای او بصورت یك جور نحوه عادی زیستن در آینده است در روح او دیگر کمترین بارقه احساس واندیشه‌ای سر نمیزند که مزاحم وی شود ، روح او که بفراموش کردن وپس زدن اندیشه واحساس خو گرفته ، از دیر باز مرده است .

کلودرینس در سن ۷۷ سالگی درگذشت

نیویورک ، ۳۰مه

□ کلودرینس بازیگر انگلیسی روز سه‌شنبه سی‌ام ماه مه مطابق با نهم خرداد ۱۳۴۶ دربیمارستان « لاکونیا » واقع در نیوهمپشایر درسن هفتاد و هفت سالگی درگذشت . او متولد دهم نوامبر ۱۸۸۹ متولدشده و ازدوازده سالگی واردکارنمایش‌شد وبعد درسن۴۳ سالگی فعالیتش را درسینما آغازکرد. مشهورترین فیلمهای او عبارتند از «مسترانبیت بدواشنگتن میرود » با جیمز استوارت ، « کازابلانکا » باانگرید برگمن ، شبح اپرا با نلسن ادی، «بدنام» با اینگرید برگمن .

جرج ویلهلم پابست پدررئالیسم‌سینمای‌آلمان درگذشت

□ دوشنبه بیست ونهم ماه مه مطابق باهشتم خردادماه ، «جرج ویلهلم پابست» پدرسینمای رئالیسم آلمان وکاشف گرتاگاربو ، بعد ازیک‌بیماری‌طولانی درمحل اقامتش «وین» بسن هشتاد وسالگی درگذشت . پابست هرگز راجع بخودش چیزی ننوشته وحتی تاریخ تولد او همیشه باپنج یا دهسال اختلاف در کتابها ومطبوعات چاپ شده . بهرحال درمورد اوهمینقدرمیدانندکه در بیست‌و هفتم اوت‌سال ۱۸۸۵ (یا۱۸۹۵) درشهر«وین» ویا درشهر«بوهم» متولد شده‌و تحصیلاتش‌را درشهروین انجام داده‌است . اویکی از درخشان‌ترین چهره های سینمای آلمان درزمان صامت‌بود وباپیدایش صدادرسینما ، ازاوبعنوان یکی‌از باشخصیت‌ترین کارگردانان سینمای بین‌المللی نام برده میشد. اوسازنده چند فیلم‌فوق‌العاده بااهمیت‌وکلاسیک‌سینماست. اوباساختن فیلمی بنام «را.ا.دوه » گرتاگاربورا وارد دنیای‌سینما کرد

■

جرج‌ویلهلم‌پابست ، فعالیتش‌را بعنوان بازیگردریکی ازه‌تئاترهای‌واریته‌ های‌کوچک شهروین‌آغازکرد . بعدوارد تئاتر مشهور «Landestheater Von Linz » شد ویکی ازنمایشنامه‌های مشهور«ایبسن» را بعنوان‌میزانسن روی صحنه‌آورد . درسال ۱۹۱۴ با وقوع جنگ اجبارا دست ازفعالیت‌کشید و بخدمت درارتش‌خوانده‌شد . درسال ۱۹۱۷ ، بعد ازسه‌سال جنگ وزندگی در جبهه‌های‌مختلف اوراه‌بازداشتگاهی‌درفرانسه‌فرستادند.درآنجاخیلی‌زودموفق‌شد که تئاتر کوچکی‌برای‌همراهان وزندانیان‌برپاکند ودرزندان ، مدیر، کارگردان وبازیگراول تئاترش‌شد وحتی‌درزندان‌نمایشنامه‌ای‌نوشت که‌بعدهامایهٔ‌فیلم‌مشهورش «ترازدی‌معدن»شد.

در دسامبر ۱۹۱۸ بوین مراجعت کرد ، مدتی‌کارش روزنامه‌نویسی‌بود،

بعد بتوصیه بازیگر زنی بنام « ادل ساندروك » بعنوان ناظر هنری «Neue Diener Buhne» مشغول بکارشد . دو سال بعد موسسه سینمائی تاسیس کرد که در سال ۱۹۲۵ با فیلم «راه اندوه» باشرکت گرتاگاربو ، مقام و اعتبار قابل ملاحظه‌ای کسب کرد . جرج . و . پابست با این فیلم که در آن یك مسئله اجتماعی درلباس دموکراتیك ویك روانکاوی «فرویدی» مطرح کرده بود، نشان داد که شخصیتش کاملا شکل گرفته است . دو سال بعد پابست فیلم «لیلی‌دامپنا» راساخت وبعد سه فیلم تحت عناوین « بحران» (۱۹۲۷) ، «لولو» (۱۹۲۸) ، وخاطرات یك‌زن روسپی (۱۹۲۹) راتهیه کرد که به «تریلوژی‌سکسوآل»معروف شد» ودراین سه‌فیلم«جنسیت» مسئله‌اصلی را تشکیل میدهد .

پابست در فیلمهای بعدیش مانند Westfront (جبهه غربی) مسائل عمیق‌اجتماعی‌را مطرح می‌کند. این‌فیلم یکی ازمشهورترین آثار «پابست»است وحتی عده‌ای از منقدین عقیده‌دارند که ازنقطه‌نظر هنری خیلی‌باارزش‌ترازفیلم موفق ومشهور «درجبهه غرب خبری نیست» می‌باشد .

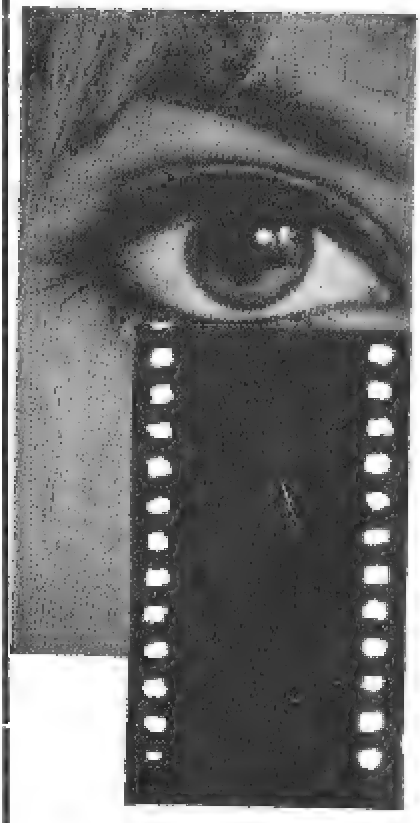
«ایرای سه‌پولی» اثر «برتولت برشت» وترازدی معدن (۱۹۳۱) راباز شاهکارهای جرج و ویلهلم پابست و تاریخ سینما بحساب می‌آورند . عردوی این فیلم‌ها بعد ازظهور رایش‌بزرگ‌وآدولف هیتلر توقیف شد و «گوبلز» شخصا از «پابست» خواست که خودش را دراختیار مقامات رایش بزرگ بگذارد، پاسخ پابست فرار به‌برلین وبعد به‌پاریس بود . درفرانسه دست به‌ساختن‌آثارفراموش نشدنی زد مانند «دون‌کیشوت» ویك‌کمدی مجارستانی وبالاخره‌سه‌فیلم‌صددرصد تجارتی از نوع «اروتیك» تهیه‌کرد . یك‌سفر هم برای ساختن فیلمی به‌هالیوود کرد ولی خیلی زود متوجه شدکه امکان ساختن فیلمی‌که اوداشر میخواهددرآن محیط وجود ندارد ، بهمین علت خیلی زود مجددا به‌پاریس مراجعت کرد وفیلم جاسوسی«ماه‌موازل دکتر» (۱۹۳۷) را ساخت .

در سال ۱۹۳۶ فیلمی تهیه کرد که فکرش را ازسال ۱۹۳۶ درسرداشت این‌فیلم‌را درپاریس بانام «محاکمه» کارگردانی کرد، فیلمی است که‌باخشونت و بی‌رحمی تمام جهل، مسائل تبعیض‌نژادی و کهنه‌پرستی‌در مذهب‌را متهم می‌کند. این فیلم در فستیوال ۱۹۴۷ ونیز برنده جایزه شد . بدنبال این فیلم ، یك فیلم دیگر از همان نوع سیاسی ـ تاریخی ساخت بنام « دربیستم ژوئن اتفاق افتاده» که ساختمانش برمبنای سوء قصد به‌هیتلر بودوبعد بافیلم «آخرین پرده» به‌پایان قهرانگیز هیتلر پرداخت .

در سال ۱۹۵۳ جرج . ویلهلم‌پابست به‌کارگردانی تئاتر ـ اپرا پرداخت و «قفت سرنوشت» ، «آیدا» وپیس «نرووانوره» را در شهر «ورونا» (ایتالیا) روی صحنه آورد ، وسپس در ایتالیا فیلمی ساخت بنام «Cose da pazzi» که ازنظر هنری فاقد ارزش بود . تاریخ سینما آخرین فیلم پابست را فراموش می‌کند ولی خدمات‌وجنبش‌هائی که‌درسینمای آلمان ودرنتیجه سینمای بین‌المللی بوجود آورد ، هرگز ازصفحات‌تاریخ سینما پاك نمی‌شود واز جرج‌ویلهلم‌پابست همیشه بعنوان یکی‌ازمردان بزرگ سینما یاد خواهد شد .

□ برای تهیه این مطلب ، روزنامه‌های « Il tempo » «Corriere della sera» چاپ‌ایتالیا را مورد استفاده قرارداده‌ایم.

انتقاد فیلم



مرد
تاریکی بالای پله‌ها
سراب
آپالوزا
برادران کارامازوف
آمریکا، آمریکا
دریک صبح زیبای تابستان
آگراندیسمان

مرد

● بعد از «هـاد» در فیلمهای «مارتین ریت» یك تغییر ناگهانی ایجاد شده است. در حقیقت «هاد» برای «مارتین‌ریت» یکنوع جهـش محسوب میشود بطوریکه میتوان مسیر کـار «مارتین‌ریت»را بدودوره قبل‌از «هاد» وبعداز «هاد» تقسیم کرد وفرق دورهٔ اخیر، «مارتیـن‌ریت» بصورت فیلمساز مشخصی‌درآمده‌است. لااقل آنقدرمشخص که بتوان برروی نقاط ضعف اوانگشت گذاشت.

وجه مشترك فیلمهای اخیر«مارتین ریت» عبارتست ازانسانهائی معدود در یك‌محیط خالی از هرچیز دیگر. تعداد انگشت شماری از مطرودین در کوین زندگی. اشباحی‌تنها که بوسیله قشری‌از خلاء ازسایرین‌جدا شده‌اند(واین‌جدائی انسانهاازهم‌ومعلق بودن آنهاردریای هستی بیش ازهمه درفیلمبرداری«جیمز وانگ‌هو» میتوان احساس کرد واصولا میتوان گفت که«مارتین‌ریت» قسمت‌عمدهٔ تمای‌روشنفکرانه فیلمهای اخیر خود را مدیون فیلمبرداری «جیمزوانگ‌هو» میباشد.)

در مورد این انسانهای معدود و زندانی‌دریك‌مکان‌نامحدود «مارتین‌ریت» ذهن‌خودرا برروی‌روابط فی‌مابین آنها متمرکز می‌سازد زیرا کاردیگری برای انجام‌دادن نداردوحجم عمدهٔ آثار اخیر «مارتین‌ریت» را همین روابط تشکیل میدهد. روابط انسانهائی سرد و خشن و بی‌تفاوت که این صفات آنها زائیده خمورگی‌شان میباشد. خمودگی‌که خود ازتعلیق اینها درسرزمین اشباح ناشی‌شده است. وجریان پرداخت «مارتین‌ریت»

نیز متناسب با این خمودگی کند و بطئی است. درمیان عناصر پرداختی «مارتین ریت» چیزی که بیش از همه جلب نظر می‌کند مکث‌های اوست. این مکث‌ها اکثرا خیلی طولانی هستند. آنقدر طولانی هستند که بما فرصت می‌دهند تا متوجه شویم که تاکیدهای «مارتین ریت» صرف محل‌های نامناسبی شده است. در فیلمهای اخیر «مارتین ریت» حتی مرکزی اثر را انسانی تشکیل میدهد که به نحوی علیه اصول خشک و ریاکارانه تمدن قیام میکند. این انسان از بقیه انسانهای «مارتین ریت» خسته‌تر و خموده‌تر است. زیرا استنشاق هوای چنین محیطی بیش از همه با مزاج او ناسازگاری دارد.

در وسترن نو «هساد» محتوی اثر با پرداخت «مارتین ریت» سازگاری داشت و همین باعث شد که فیلم نمای قابل قبولی داشته باشد. ولی در فیلم‌های بعدی که «مارتین ریت» در برابر زمانهای گذشته غرب قرار گرفته است این ناسازگاری بیشتر جلب توجه میکند. و اکنون در «مرد»

که با محتوی سروکار داریم که فیلم را در زمره آثار مکتب شخصی چون مکتب وسترن قرار میدهد، این ناسازگاری با وجود خود میرساند. نظیر کلیه مواردی که فیلمسازی در برابر یک مکتب شخصی قرار میگیرد، فرصت مناسبی برای ارزیابی فیلمساز داریم.

فیلم ماجرای فدا شدن یک وجود با ارزش یک قهرمان، یک «مرد» است. ماجرای فدا شدن انسانی است که ارزش زنده ماندن دارد در راه انسانهائی که ارزش زنده ماندن ندارند. (متاسفانه در این آب و خاک ما پنهان کردن جریان کشته شدن قهرمان فیلم از نظر تماشاچی به این مایه فیلم لطمه خورده است)

ماجرای جانشین شدن این شهامت و مردانگی گذشته است بوسیله ریا و خودگی امروزه. این قهرمان چون حاضر بپذیرش این ریا و تزویر نیست از آن می گریزد و قدرت و شهامت و قهرمانی و جوانمردی گذشته را در میان سرخپوستان پیدا میکند. گمشده گذشته هایش را در جزئی باقیمانده گذشته هایش را در جزئی باقیمانده گذشته در زمان حال باز مییابد. نسل خموده و ریاکار اطراف او نیز به این مردانگی و قدرت و شهامت آن احتیاج دارد ولی در عین حال آنرا مورد تحقیر قرار میدهد.

... و در اینجا «مارتین ریت» در برابر دو عامل قرار دارد. مردیا ارزش گذشته و نسل فاسد و مردهٔ زمان حال. قاعدتاً باید نیروی کارگردان صرف زنده نگاه داشتن و حیات بخشیدن به قهرمانش شود. و ظاهراً «مارتین ریت» نیز همین قصد را دارد. منتها برای اینکار راهی که انتخاب کرده است عبارتست از حمله به آن نسل مرده. و آنقدر سرگرم اینکار و در آن غرق میشود که قهرمانش را نیز همراه با آنها به دیار مرگ میفرستد. در حقیقت این قهرمان فیلم نیست که « زندگی را نیز همراه با مردگان دفن کرده » بلکه «مارتین ریت» است که چنین کاری انجام داده. کلیه تاکیدهای «مارتین ریت» صرف انتقاد از اخلاقیات ریاکانه این نسل فاسد شده است. آن چیزهائی که در سینما و بخصوص در مکتب اصیلی چون مکتب وسترن اگر هم وجود داشته باشند باید خیلی سریع پشت سر گذاشته شوند. ولی در عوض قسمتهائی که باید در فیلمهای وسترن مورد بررسی بیشتری قرار گیرند بکلی فراموش شده اند. در حقیقت « مارتین ریت » کلیشه منفی آن چیزی را ساخته است که محتوی فیلم در اختیارش گذارده.

« مارتین ریت » در فیلم خود دو مایه در اختیار داشته است. مایه عظمت و مردانگی از دست رفته و مایه تمیزات نژادی. قاعدتا باید مایه اولی محور اصلی فیلم را تشکیل و دومی فقط در حکم یک مایه فرعی و وسیله‌ای برای بیشتر جلوه بخشیدن به تم اولی باشد. ولی با انتقادات اخلاقی « مارتین ریت» اینمایه عملا موقعیت خود را با هم عوض کرده اند.

تاکیدهای افراطی «مارتین ریت» در انتقاد از اخلاقیات خود به اخلاقیات سطح بالائی منجر میشود. « مارتین ریت » برروی آنچه که باید میداند تأکید میکند. و نیز بر روی آنچه که خوب میداند تاکید میکند. و خلاصه برروی آنچه که میداند تاکید میکند و این بزرگترین نقص کار « مارتین ریت » است. « مارتین ریت » همیشه دانش خود را به رخ تماشاچی میکشد. تمام آنچه را که میداند به ضرب پتک در مغز تماشاچی فرو میکند. و در نتیجه

تاریکی بالای پله‌ها

* نمایش به تعویق افتاده ودیرتر از موعد مقرر این فیلم باعث میشود که یکبار دیگر نام آشنای کارگردانی به خاطرمان خطور نماید .

«دلبرت‌مان» کارگردانی بود که هنگامیکه در ۱۹۵۵ جایزه اسکار بهترین کارگردان سال را بخاطر فیلم «مارتی» گرفت همه برروی آینده درخشان او حساب میکردند ووقتی سال بعد نیز فیلم «محفل مجردها» وپس از آن «نیمه شب» را ساخت حدس قبلی مردم را بیش از پیش تایید نمود .

ولی بعد بتدریج فیلمهای او آن گیرائی اولیه خود را از دست دادند واو نیز طبعا بتدریج آن شهرت اولیه را از دست داد وبباد فراموشی سپرده شد، بطوریکه امروز اکثریت فیلمهای اورا فیلمهای فکاهی «یونیورسال» تشکیل میدهد .

اینکه چطور شد «دلبرت مان» اینطور سقوط کرد محتاج بررسی دقیق‌تری است . قبل از هر چیز باید بخاطر بیآوریم که قسمت عمده فیلمهای او «مارتی» «محفل مجردها» «نیمه شب» ، «هوس زیر درخت نارون» «میزهای جداگانه» و «تاریکی بالای پله» اقتباسی از یک نمایشنامه (و در مورد دو فیلم اول نمایشنامه تلویزیونی) بوده‌اند واوبیش ازهرچیز دیگر بعنوان یک‌مفسر نمایشنامه‌های تماشاخانه‌ای شناخته شده بوده .

موفقیت سه‌فیلم اولیه اومرهون پرداخت‌واقع گرایانه آن‌بود که‌با دقتی قابل تحسین جزئیات واقعیت های زندگی روزمره را برروی پرده منعکس ساخته بود . و این موفقیت را باید بیشتر مدیون نویسنده نمایشنامه های مزبور دانست تا کارگردانی «دلبرت‌مان» .

«رسه‌نمایشنامه فوق‌اثرنمایش نویس‌معروف «پادی‌چایفسکی» میباشد. «چایفسکی» کەزمانی گفته‌بود «کارگردان باید غلام حلقه بگوش نمایشنامه نویس باشد» بانوشته های خود عملا وفاداری خود را به این گفته ثابت کرده است . « چایفسکی » در نمایشنامه های خود ، با توجه به حتی جزئی‌ترین امور وناچیزترین عناصر متشکله اثر ، عملا تکلیف کارگردان را دقیقا تعیین نموده واز طرف دیگر هرگونه آزادی را از او سلب نموده است .

برای نمایشنامه های «پادی چایفسکی» احتیاج به کارگردانی است که استعدادو توانائی ترجمه کلمات نمایشنامه را بتصاویر سینما داشته باشد . بی‌آنکه شخصیت فکری مشخصی داشته باشد تافقدان آزادی حاصله باعث ناراحتی اوو‌پیدایش اشکالات احتمالی شود . خلاصه کلام کارگردانی مثل «دلبرت‌مان» .

بهمین جهت تا هنگامیکه «دلبرت مان» یکارگردانی نمایشنامه های «چایفسکی» می‌پرداخت عجز او نمایان نبود . ولی هنگامیکه از «چایفسکی» جدا شد وبه سراغ

آثارش ، مانندآثار هرهنرمند دیگری که اصرار دارد تاآخرین قطره عصارهٔ معلوماتش را در اثرش بگنجاند ، زیر بنای چندان محکمی‌ندارد .«همینگوی» زمانی‌گفته بودکه اثریک هنرمند باید مانندکوه یخ باشدکه فقط یک هشتم‌آن بیرون ازآب ومابقی‌آن در زیر آب است.

ولی درمورد ماحصل‌کار «مارتین ریت» جریان درست برعکس‌اینست.

کیومرث وجدانی

نمایشنامه‌های سایر نمایش‌نویس‌ها رفت، نمایش‌نویس‌هائیکه به‌اندازه «چایفسکی» تکلیف کارگردان را معلوم نمیکنند ، اینجا دیگر او مجبور بود از وجود خود مایه بگذارد. ووقتی این کار راکرد ... نتیجه بارز آنرا بهتر از هر موقع دیگری میتوانیم در «تاریکی بالای پله‌ها» ببینیم .

«تاریکی بالای پله‌ها» مانند سایر نمایشنامه های «ویلیام اینج» (پیك نیك ایستگاه اتوبوس شیای کوچك بزگرد و ...) ماجرای بر خورد و مواجه انسانها با موانع بزرگ زندگی است وعجز آنها در برابر این موانع وتلاش آنها در عین این عجز ، خوشبینی ذاتی «اینج» باعث میشود که این انسانها در انتهای کار به پیروزی نائل آیند. ولی‌درعین حال‌این پیروزی بامصالحه توافق بامحدودیتهای زندگی همراه است. بدین ترتیب در وراء خوشبینی «اینج» لحن تلخی جلب نظر میکند .

در «تاریکی بالای‌پله‌ها» نیزافرادیك خانوادهرا گرفتارمشکلات خود میبینیم . مردیکه گذشت زمان‌وتغییراجتماع حرفه‌او ووجود اورا چون زباله‌های بدور افکنده ویرای اولیز عوض شدن ، ترك سنتهای خود وهم‌آهنگ شدن با زمان ومعیارهای نسل فعلی کار چندان آسانی نیست زنی که نگران درهم پاشیده شدن کانون خانوادگی میباشد . دختر جوانی که طریقه ارتباط بادنیای خارج را می‌آموزد وپسر خردسالی که اولین درسهای مبارزه زندگی را فرامیگیرد . ولی اینها مشکل اساسی این خانواده نیست .

مشکل اساسی آنها عدم توانائی درك مشکلات یکدیگر است . مشکل اساسی آنها عدم‌تفاهم است . همین عدم تفاهم است که باعث می‌شود شکاف وخلاء عظیمی بین این انسانها احساس کنیم .

وفاداری کامل «اینج» به سنت های پابرجای نمایشنامه‌نویسی باعث میشود که نمایشنامه‌های اواز سه قسمت تشکیل شده باشند : معرفی وارائه مشکل ، بحران مشکل، وحل مشکل ، ودر اینجا نیز ما در طی سه مرحله مشخص شاهد پیدایش وبخود شکل گرفتن این عدم تفاهم ، اوج گرفتن وشدت یافتن آن تارسیدن بیك مرحله بحرانی وبالاخره حل شدن مشکلات وبرقراری تفاهم هستیم .

در مکان محدود صحنه تماشاخانه این‌سلسله ماجراها مفهومی غیراز مفهوم متعارفی خود پیدا میکنند . در این حال تنها دنیای موجود اطاق تشمین این خانواده چهار نفری است با پله‌هائیکه بطبقه بالا میرود وقسمت های فوقانی آن در تاریکی غرق شده است . غیر از این هیچ چیز وجود ندارد . تمام نشانه‌هائیکه حکایت از دنیای خارج از این اطاق میکنند سایه‌ها واشباحی بیش نیستند .

این خانواده چهار نفری تنها ساکن این دنیا هستند . باعدم تفاهم های موجود بین آنها وآینده‌ای تاریك که در انتظار آنهاست آینده‌ای چون آن تاریکی بالای‌پله‌ها، واین‌پله‌ها وتاریکی بالای‌آن معرف ومظهر این آینده میباشد . حال این آینده ، این تاریکی بالای پله‌ها ، چه تهدید آمیز ونامطمئن باشد (نظیر شبی که پدر خانواده خانه را ترك میکند) وچه امیدبخش (بالا رفتن زن وشوهر از پله‌ها در انتهای نمایشنامه) درهر صورت صفت انکار ناپذیر آن تاریك بودن ومجهول بودن آنست .

... وقتی آقای «دلیرت‌مان» این نمایشنامه را به فیلم برمی‌گرداند ، اولین کاری که طبق اصول وروشهای معموله فیلم کردن یك نمایشنامه ، صورت میگیرد عبارتست از گسترش مکان وقوع ماجراها ، در این جا دیگر ماجراها فقط وفقط در اطاق نشیمن این خانواده وقوع‌نمییابند بلکه قسمت اعظم این‌وقایع در خارج از این اطاق صورت میگیرد . البته این اولین قدم در راه سینمائی ساختن یك اثر نمایشی است . ولی ببینیم در این مورد خاص این عمل چه نتیجه‌ای ببار میآورد .

در حالیکه در نمایشنامه ، خانه این خانواده تنها دنیای موجود محسوب میشد . در فیلم کارگردان این خانه را از بین هزاران خانه دیگر انتخاب میکند ، پس برای کارگردان خانه‌های دیگری غیر از این خانه نیز وجود دارند .

از طرف دیگر ارزش اثر «ویلیام‌اینج» بسته بهمین محدود بودن مکان وقوع داستان در چهار دیواری منزل این خانواده میباشد . زیرا در اینحال این منزل تا

حد این دنیا ، واین خانواده تا حد ساکنین این دنیا ، با مشکلاتشان ، عدم تفاهم‌هایشان ، تنهائی وسرگردانی‌شان ، کلیت وعمومیت می‌یابد . ولی حال که در فیلم بجز این خانه دنیا و خانه‌های دیگری نیز وجود دارند ، این مکان واین افراد آن کلیت را از دست میدهند . وفیلم‌تا حد یك تمایش خانوادگی تنزل میکند. خانواده‌ای بامشکلاتی که تماشاچی سی‌سال است آنها را بصورتهای مختلف دیده . آنقدر دیده که حتی جزئیات آنها راهم دیگر از حفظ میداند . بیکار شدن شوهر ، ولخرجی زن، دعوا برسر پول ، برسر خیانت شوهر ، برسر تربیت بچه‌ها ... واین افراد مدام در حالیکه از اینجا به‌آنجا میروند برسر این مسائل بحث میکنند . ویله‌ها وتاریکی بالای آن... اساسا فراموش میشود !

«دلبرت‌مان» برای دستیابی به واقعیتی نظیر واقعیت «مارتی» سعی‌دارد تاآنجا که می‌تواند به جزئیات بپردازد ، برای ارائه واقعیت زندگی روزمره عناصر متشکله را تجزیه میکند وآنقدر از جوانب مختلف به‌بررسی آنها میپردازد تا تماشاچی را بر کیفیت وماهیت آنها مسلط میگرداند . باارائه این جزئیات وجود این عناصر برای تماشاچی عادی میشود .

بدین ترتیب کارگردان بر «واقعیت» مورد نظر دسترسی میباید ولی در عوض روح اثر از بین میرود . زیرا در جریان این واقعیت پردازی عناصر اساسی اثر(پله‌ها، آن جوانك یهودی که به قیمت نابودی خود سعادت وتفاهم را به این خانواده باز گرداند) مفهوم اضافی خود را از دست داده‌اند در اینحال دیگر اثر چیزی را بیان نمیکند . اثر بی‌تفاوتی است که عناصر بیانی خود را از دست داده است بی‌آنکه چیز دیگری جانشین آن شده باشد .

هنگامیکه کارگردانی قصد ترجمه یك اثر تماشاخانه را به سینما دارد باید در جریان تغییرات حاصله در طی این ترجمه از وجود خود مایه بگذارد وعناصر بیانی جدیدی برای اثر بیآفریند . ویا لااقل عناصر اساسی تشکیل دهنده پیام اثر را با حفظ ماهیت ومفهوم‌شان در اثر خود نگاهدارد واگر هیچکدام ازاینهو کار رانتیتواند انجام دهد ... همان بهتر که غلام حلقه بگوش نمایشنامه نویس باشد !

کیومرث وجدانی

کارگردان : دلبرت‌مان— تهیه‌کننده : مایکل گازیسون — داستان از : هاریت فرانك وایروین راویچ (اقتباس از نمایشنامه «تاریکی‌بالای پله‌ها» اثر «ویلیام اینج» مدیر فیلمبرداری : هاری استرادلینگ — آهنگساز : ماکس استاینر— هنرپیشگان: دوروتی مك‌گوایر— رابرت‌پرستون — شرلی ایتس—ایوآردن— محصول رنگی (تکنی کالر) ۱۹۶۰ کمپانی برادران وارنر .

سراب

● دیدن «سراب» قبل از هر چیز دیگر فرصتی است جهت آشنائی بیشتر با «پیتر استون» سناریست با استعدادی که نبوغ او را قبلا در «معما» دیده‌ایم. البته در ایجاد یکی نبوغ «پیتر استون» در داستان‌پردازی و خلق هیجان و پیچش‌های غیرقابل پیش‌بینی داستان و ترکیب عناصر داستانی بطوریکه کوچکترین نقص و خللی در این ترکیب دیده نشود، چنین نبوغی در اینجا به اندازه «معما» بچشم نمی‌خورد ولی رشته‌های پیوند بین این دو موضوع آنقدر محکم هست که بتوان نحوه فکری خالق واحد را در هر دوی آنها منعکس یافت.

در اینجا نیز مانند «معما» در وراء داستان پلیسی که در طول فیلم میتوان سرگردانی یک انسان را بین دو قطب حقیقت و دروغ مشاهده کرد. منتها اینبار قطب حقیقت و دروغ در اینجا نمائی خاص‌تر، مشخص‌تر، واضح‌تر، و محدودتر بخود گرفته است. در اینجا قهرمان اصلی فیلم، بین واقعیت دنیای مادی و رؤیای دنیای درونی، بین ذهنیت و عینیت، بین محیط جامد زندگیش و سراب توهماتش سرگردان است. و بدین ترتیب باز با همان سئوال همیشگی، که بارها در عمرمان از خودمان پرسیده‌ایم، روبرو میشویم که «آیا آنچه که می‌بینیم واقعیت است یا صرفاً یک رویاست؟»

بازهم مانند «معما» دلهره داستان حکم زمینه‌ای را دارد بمنظور آماده ساختن تماشاچی جهت پذیرفتن تردیدوسرگردانی قهرمان فیلم در جستجوی حقیقت و از آن بالاتر شریک شدن تماشاچی در این سرگردانی با او و در اینجا جلوه این هیجان خیلی زود چهره خودرا بما نشان میدهد. بمحض تمام شدن نوشته‌های فیلم در یک دورنمای کلی شهر نیویورک چراغهای یک آسمان‌خراش را می‌بینیم که ناگهان همگی خاموش میشوند و آسمان خراش مزبور کلا غرق در تاریکی میگردد.

یک چنین غیرعادی که در همان قدم اول با ایجاد یک ضربه ما را آماده ورود وسیر در یک دنیای جدا از واقعیتهای مادی میسازد. در قلب تاریکی‌های راهروهای پیچ در پیچ این آسمان خراش، انسان تنهائی را می‌بینیم که ظلمت محیط این آسمان خراش در حقیقت انعکاسی از تاریکی دنیای درونی اوست. درون روح او مانند پنجال منزلش کاملا خالی است. این انسان بین گذشته و آینده معلق است. نه گذشته براپش وجود خارجی دارد و نه آینده. فقط لحظه حال را میتواند حس کند فقط به‌این لحظه و به‌موجودیت خود ایمان دارد. و حتی تصورش را هم نمیتواند بکند که اصولا چنین چیزهائی ممکنست وجود داشته باشند ... و بعد ندائی از گذشته‌ها، از دنیائی غیر از دنیای غرق در تاریکی او، بگوش میرسد. و او را بی‌اراده در جستجوی حقیقت بدنبال خود میکشاند. انگیزه‌ای که این مرد را در سمج روز بعد مجدداً به‌زیر زمین آن آسمان خراش می

کشاند. همان نیاز اجتناب ناپذیری است که در این قبیل موارد انسان را بدنبال جواب سئوالش بعمر کز چنین گردابی سوق میدهد.

و آنچه که سرگردانی بین این حقیقت و رویا، بین این عینیت و ذهنیت را جالب میسازد ابهامی است که گریبانگیر تماشاچی شده است. ابهامی که خود از تنهائی قهرمان فیلم سرچشمه گرفته است. و ماجرا تا هنگامی جالب باقی میماند که این ابهام و این تنهائی پابرجا باقی مانده‌اند.

ولی متاسفانه خیلی زود (یعنی تقریبا در اواسط فیلم) به‌این تنهائی خاتمه داده میشود. و کسان دیگری (یک کارآگاه و نیز معشوقه سابق آن مرد) نیز در دنیای ذهنی قهرمان فیلم سهیم می‌شوند. و بدین ترتیب عملا این ذهنیت نابود میشود. و ابهام واقعیت داشتن پدیده های محیط جای خود را به ماجرای کشف یک گذشته مجهول و فراموش شده میدهد. و نمای درونی داستان مبدل به‌یک نمای برونی میشود. و آنچه که از اعماق یک منطقه ذهنی شروع شده بود به‌سطحی ترین نقش دلهره داستان ختم میگردد.

شاید کارگردان حساس‌تری می‌توانست این نقص داستان را از نظر پنهان سازد. ولی کارگردانی بی تفاوت «ادوارد دیمتریک» و پیروی کورکورانه او از داستان نقائص کار را بیشتر نمایان میسازند. مضمون‌هائی که در بالا ذکر شدند همگی زائیده جریان وقایع داستان میباشند نه بوجود آمده در بطن تصاویر فیلم. بر خلاف داستان فیلم که سعی دارد در ابهام مرزهای درک واقعیت و خیال بپیشروی خود ادامه بدهد، تصاویر کارگردان همیشه با نوعی قاطعیت همراه است قاطعیت در مورد واقعیت عادی محیط و هم قاطعیت در مورد دنیای ذهنی خیالات و اوهام قهرمان فیلم، در نتیجه ایندو دنیای واقعیت و اوهام بخودی خود و بسهولت از یکدیگر جدا میشوند. بطوریکه حتی با نیرنگ‌بازی بازرسان و سیر متناوب در گذشته و حال نیز نمیتوان آنها را بهم ربط داد. (بخصوص که بی تفاوتی کارگردان باعث شده که این نوسان بین گذشته و حال، بعلت نا-کفایتی او در ایجاد پیوستگی آنها، تصنعی جلوه کند.)

و علت این نقص کار «دیمتریک» تاهنگامی که داستان خود چیزی

برای بازگو کردن دارد، یعنی ناهنگامیکه تنهائی قهرمان داستان و ابهام فیلم باقی است ، معلوم نمی شود . ولی پس از این که این ابهام مبدل بقاطعیت و آن ذهنیت مبدل به عینیت گردید ، اشکال کار «دیمنشریك» نیز آشکار میگردد .

پرداخت کارگردان در تمام این مدت یك پرداخت ذاتاً عینی بوده گرچه گاه وبیگاه مسیر داستان آن را وادار به ورود در منطقه ذهنیات ساختند. که برای چنین داستانی نحوه پرداخت صحیحی نبوده است .

زیرا گرچه این ماجراها بالاخره بواقعیت محیط خارج منتهی میشوند، ولی سرمنشاء آنها هنوز بچهارچوب وجود قهرمان فیلم و دنیای ذهنیات او محدود میشود . ما در صحنه بیادآوردن گذشته اش وی را می بینیم که پس از سقوط آن مرد ابتدا گرفتار هیجان میگردد و پس از چند لحظه به بیماری فراموشی دچار میشود و بلافاصله قیافه عادی و بی تفاوت خود را باز می یابد. ولی این غیر ممکن است. البته شخص ممکنست گذشته خود را مجدداً بیاد آورد ولی نمیتوانند مانند یك ناظر بیگانه شاهد این قضایا ووقایع باشد .

این پرداخت عینی آن عمق سرگردانی بین واقعیت وخیال رااز فیلم میگیرد. وفیلم را پس از آن شروع زیبا و نویدبخش تا حد یك افت هیجان آور تنزل میدهد .

درحالیکه در مورد قهرمان فیلم آنچه را که توهم میپنداشت در آخر کار واقعیت از آب درآمد ، برعکس درمورد تماشاچی آنچه را که او واقعی یافته بود، یعنی وجود دنیای توهمات قهرمان فیلم در آخر کار مجازی از آب در میآید. درحالیکه تماشاچی در تمام مدت بدنبال این دنیای ذهنی دویده در آخر کار هنگامیکه به آن میرسد فقط یکمشت جنایت کار هفت تیر بدست و یك ماجرای جنائی در برابر خود مشاهده میکند. در حقیقت سراب واقعی را تماشاچی بچشم می بیند .

کیومرث وجدانی

کارگردان : ادوارد دیمتریك ـ تهیه کننده : هساری کیلمر ـ داستان از : پیتر استون ـ مدیر فیلمبرداری جوزف دو نالد ـ آهنگساز : گولیتسی جونز.

هنرپیشگان: گریگوری پك ـ دایان بیکر ـ والتر ماتیو ـ محصول ۱۹۶۷ کمپانی یونیورسال .

آپالوزا

* پس‌از « خاطرات یك مامور » این دومین‌باری است‌که با «سیدنی فیوری » بعنوان یك کارگردان مشخص و موجودی متفاوت با سازنده آثار بی‌تفاوتی چون‌موزیکال های «کلیفریچاردز»مواجه‌میشویم. ونیز پس از « خاطرات یك مامور» این دومین باری است که می‌بینیم «فیوری» به مبارزه با یك سنت سینمائی برخاسته است .

«فیوری» با مکتب وسترن نیز خواسته است‌همان‌کاری را بکندکه با رشته فیلمهای «باند»کرده است فیلم علی‌رغم ظاهر پر طمطراق آن یك فیلم « ضد ـ وسترن » است. باز هم مانند « خاطرات یك مامور» یك واقعیت تلخ به رخ تماشاچی کشیده شده است و فیلم از حد این واقعیت تلخ شروع به پیشروی به‌سوی عنصر فانتزی معمول و همیشگی فیلم های وسترن میکند و در آخر کار در نیمه راه این مسیر از حرکت باز می‌ایستد .

محور اصلی فیلم ، مانند هر وسترن دیگری ، مبارزست از یك قهرمان . و فرق اساسی کار « سیدنی فیوری » دراینجا باکار سایرین در وسترن دیگر ، و آنچه که یکار او این نمای«ضدـوسترن» را بخشیده ، در همین تلقی اواز این قهرمان و پرداخت او دراین زمینه نهفته است. قهرمان«فیوری» مانند سایر قهرمانهای وسترن یك نیمه‌خدا ، یك فوق بشر ، یك‌انسان فناناپذیر ، یك موجود شکست ناپذیر ، یك مظهر شهامت ، قدرت عظمت . . . و خلاصه یك قهرمان ایده‌آل نیست . قهرمان «سیدنی فیوری» ترکیبی است از ضعف و قدرت . و باز مانند « خاطرات یك مامور » ضعف‌های این قهرمان بیشتر از قدرتهای او جلب نظر کارگردان را نموده است . وقسمت عمده نیرو و تاکید کارگردان صرف نشان دادن همین ضعف ها شده است .

قهرمان «فیوری» یك مجری ذاتی عدالت‌نیست. انسان خسته‌ای است که تلخی جنگ و آدمکشی و دربدری و سرگردانی‌را چشیده و برخلاف سایر قهرمانان وسترن که پس‌از پیروزی درمبارزه و نابود شدن نماد بدی و پلیدی و برقرار ساختن عدالت ، سوار براسب و درگوشه افق از نظر ناپدیدمیشوند تا مشابه همین مبارزه را درجای دیگری تکرار کنند ، او قصد دارد بقیه عمر خودرا درسرزمینی که اورا در دامان خود بزرگ کرده به آرامی و صفا بگذراند ! و جالب

آنکه در انتهای فیلم نیز همین‌کار را میکند) در حقیقت در اینجا قهرمان ایده‌آل همیشگی فیلمهای وسترن ؛ به سمت زندگی روزمره، به سمت «واقعیت» روزمره روی آورده است . و تمام آرزو های این انسان در وجود یك اسب ؛ یك آپالوزای مکزیکی ؛ متمرکز شده است .

و ما یکبار دیگر اسبی رابعنوان نماد ایده‌آلها می‌بینیم . منتها در اینجا واقع‌گرا بودن قهرمان فیلم بجای فانتزی بودن او باعث شده است که این اسب ، جدا از سوار کارش ، در فیلم ماهیت و مفهوم مستقلی داشته باشد .

قهرمان «فیوری» در تمام مدت فیلم در برابر دشمنانش ضعیف است . واین ضعف آشکارا بچشم ما میخوردزیرا برای آشکار ساختن چنین ضعفی کارگردان برروی‌قدرت نیروی مخالف تاکید کرده است. واز آن بالاتر نسبت به‌این قدرت علاقه نشان داده است . کارگردان خیلی بیشتر از اینکه به قهرمان خود علاقه نشان دهد نسبت به رقیب مکزیکی او علاقه نشان داده است . بدین ترتیب نسخه ساده فیلم‌های وسترن را، نسخه‌ساده مبارزه خوبی‌وبدی‌وپیروزی‌خوبی‌در انتهای کار، این‌نسخه تخطی ناپذیر را برهم زده است . واثر خودرا مبدل بیك کلاف سردرگم نموده است .

مکتب وسترن ، باسادگی‌اش ، هیجانش ، شهامت و قدرت وعظمت نهفته در ذاتش ، رویای طلائی جاودانی تماشاچی است ، واکنون «سیدنی فیوری» بخاطر دستیابی به‌واقعیت اجزاء این رویا را درهم ریخته است. بدست خود این‌رویا را بدور افکنده است . ولی در

عوض چه‌چیز نصیب او شده‌است؟ هیچ! زیرا این رویا صد در صد ترکیبش رویاست ، دیگر چیزی‌در وراء آن وجود ندارد . «فیوری» این‌رویارا بعمد از تماشاچی خود دریغ داشته است . بی‌آنکه چیز دیگری (مثلا واقعیت) دراختیار داشته باشد تا به او ارائه دهد.

وبهمین جهت نتیجه کار او به صورت اثری درآمده است خسته کننده ، یکنواخت وبی تفاوت .

تاآنحد بی تفاوت که تماشاچی بتدریج در طی فیلم متوجه نقائص آن شود ، متوجه پرداخت تصویری اغراق‌آمیز کارگردان ، باآن تصاویر شلوغ و انباشته از اشیاء مختلف وباآن زوایای غریب ودور از ذهن دوربین ، پرداختی افراطی که چه در ترکیب کلی فیلم وچه درلحظات پراکنده آن صرف هیچ وپوچ شده است ، متوجه کش داده شدن بی جهت داستان و زائد بودن حدود دوسوم داستان فیلم او بالاخره متوجه کش داده شدن پرداخت کارگردان در ارائه عناصر متشکله داستان (نشان‌دادن‌جعبه حاوی‌عقربها را بخاطر بیاوریم) که صرفا از تمایل کارگردان به خود نمائی سرچشمه میگیرد .

وسرمنشاء شکست های «فیوری» اینست که‌اوخواسته است همانطوری مکتب وسترن را شکست بدهد که فیلمهای «باند» را شکست داده . ولی آنچه که در مورد فیلمهای «باند» به پیروزی او منجر شد در اینجا به شکست وی انجامید زیرا «فیوری» تفاوت بین «باند» و وسترن را نتوانسته است تشخیص دهد . فیلمهای «باند» پدیده موقتی بود که باسیر شدن مردم از آن اگر هم کسی به‌مبارزه نمی‌شتافت بخودی خود براثرعامل زمان‌ازبین میرفت. ولی کاخ رفیع واستوار وسترن ... امثال «سیدنی فیوری»ها بسهولت میتوانند موجهای زود گذری چون «باند» راشکست دهند ولی درمورد مکتب پابرجائی چون وسترن ... تصورش را هم نمیتوان کرد .

کیومرث وجدانی

کارگردان: سیدنی ج . فیوری— تهیه کننده : آلان میلر — داستان از : جیمز بریج ورولاند کیبی— مدیر فیلمبرداری : راسل‌متی — آهنگساز : فرانك اسکینر .

هنرپیشگان : مارلون براندو (مات) — آنجانت کامر (ترینی)— جان‌ساکسون (شوی) — امیلیو — فرناندز (لازارو) .

محصول پاناویژن رنگی (تکنی‌کالر) ۱۹۶۶ کمپانی یونیورسال .

برادران کارامازوف

●اولین سئوالی که بامشاهده‌مجدد «برادران کارامازوف» پس‌ازگذشت چندین‌سال‌برای انسان‌پیش میایداینست که‌چطورممکنست سازنده این فیلم وخالق «حرفه‌ای‌ها» «دوویکفرد واحد باشد. وآن عاملی که این اختلاف غیرقابل تصور رابین ایندوبوجود میاورد چیست؟

مسلما در درجه اول گذشت زمان و تجربه‌ای که درطی‌این‌مدت میتوان اندوخت. ولی این کافی نیست. زیرابوسیله تجربه نمیتوان صمیمیت آفرید. شاید علت‌آن وجودتهیه‌کنندهٔ تاجر مسلکی‌چون «پاندرو. س برمان» بوده که در هنگام ساختن «برادران کارامازوف» برکار «ریچارد بروکز» نظارت داشته وبامزاحمت های مداوم خود مانع بزرگی‌بر«راه «بروکز» بوده. ولی باید بخاط‌ر بیاوریم که«ریچاردبروکز» فیلم «پرنده‌شیرین‌جوانی» را نیز برای همین تهیه کننده ساخت و با وجود اینکه تهیه کننده مزبور با بیسوادیهایش به این فیلم او بمراتب بیشتر از «برادران کارامازوف» صدمه زد ولی «پرنده‌شیرین جوانی» هنوز هم سینمائی ترین اثری است که از روی یکی از نمایشنامه های «تنسی‌ویلیامز» ساخته شده‌است شایدهم‌بی‌علاقگی «بروکز» بکارش دراینجاباعث شده که «برادران کارامازوف» باین صورت درآید ولی خود «ریچارد بروکز» زمانی اظهار داشت که سه کتاب «برادران‌کارامازوف»، «المرگنتری» و «لردجیم» کتابهائی‌هستند که اوآرزو دارد ازروی آنهافیلمی‌بسازد. حقیقت اینست که هیچکدام‌ازاین دلائل به‌تنهائی نمیتوانند اختلاف ارزش بین «حرفه‌ای‌ها» و«برادران کارامازوف»راتوجیه کنند ولی شاید بکمک مجموع آنها میتوان اینکار را انجام داد.

در مورد «ریچارد بروکز» نیز، نظیر سایر فیلمسازان مشخصی که‌کار خودرا با سناریو نویسی شروع کرده‌اند، نمای ترکیب فکری خاص او ابتدادرسطح کلیات‌داستان تجلی خودرا آغاز کرد و سپس بتدریج درجزئیات تصاویر اونیز جائی‌برای خودگشود، ودر«برادران کارامازوف» نیز ما شبح مبهمی از ترکیب کلی‌مایهٔ «بروکز» را میتوانیم ببینیم.

در اینجا کوششی صورت گرفته‌است که مایهٔ خوبی‌و بدی «داستایوفسکی» بخدمت‌مایهٔ‌خاص«بروکز» یعنی تکامل انسان‌یاانسان هائی از حضیض سقوط تا اوج رستگاری، گمارده شود.

انسانهای فیلم«برادران کارامازوف»، در لحظه شروع فیلم هر کدام متناسب با زندگی‌خویش در حضیض سقوط روحی خود هستند. و در این میان‌فقط(ویالااقل‌بیشتر) مسیر«دیمیتری‌کارامازوف» است که مورد توجه قرار گرفته است. سیرتکاملی «دیمیتری» از پیچ و خمهای متعددی تشکیل شده است. بی‌بندوباری،